

Emily, Moncha, Regina: La frágil frontera entre el delirio y la farsa

Mariana Márquez

Alejandra Merglen

Mariana Muñoz

La intertextualidad que diluye fronteras

Desde la premisa de que todo texto está en diálogo con otros textos, el presente trabajo tendrá como eje estructurador el análisis comparativo entre tres personajes pertenecientes a diferentes obras literarias de distintos autores: el personaje de Emily de “Una rosa para Emily” de William Faulkner, el personaje de Moncha de “La novia robada” de Juan Carlos Onetti y el personaje de Regina de la novela *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes.

Sin lugar a dudas, el trabajo o análisis intertextual es uno de los caminos que nos permiten como docentes, investigadores o simplemente como lectores, borrar las fronteras que separan, ya sea geográfica o cronológicamente, a las obras literarias. Descubrir el diálogo intertextual que mantienen entre sí muchos textos, deviene en una tarea muy productiva. Desde el análisis intertextual, la obra se ve enriquecida, el potencial significativo que esta encierra se despliega considerablemente, alcanzando, muchas veces, dimensiones interpretativas insospechadas.

Al respecto, Núria Perpinyà, en su libro *Las criptas de la crítica: veinte interpretaciones de la Odisea*, expresa: “la Historia de la Literatura no es la historia de los escritores, sino una mezcla de textos donde las fronteras temporales, nacionales e individuales se desdibujan. La literatura es el mosaico de todo lo que se ha escrito en el mundo desde sus inicios, y ese mosaico se alimenta de sí mismo absorbiendo palabras e ideas que ya han sido escritas para luego reescribirlas y transformarlas en textos nuevos. [...]”

Si bien un análisis comparativo puede realizarse tomando textos muy diferentes, de autores y contextos muy distantes (dado que la posibilidad de este depende de la óptica del lector), este tipo de análisis adquiere más pertinencia en determinados casos. Entre los autores que nos ocupan en el presente trabajo existe una vinculación importante, a pesar de sus diferentes nacionalidades y estilos. Dos de ellos, Onetti y Fuentes, son considerados por la crítica y, a su vez, ellos se autoproclaman fieles deudores del otro, William Faulkner. En realidad, Faulkner ha sido un referente fundamental para los narradores del siglo XX, especialmente para los latinoamericanos del Boom.

Carlos Fuentes es un confeso admirador de Faulkner, del cual destaca su barroquismo y la proyección universal del sentido trágico plasmado en sus narraciones. “Entre todos- protagonistas y escenas, coros y corifeo- la tragedia faulkneriana se integra, más allá de la historia del Sur, como la gran tragedia sofocleana se integra, más allá de la historia de Grecia, en el tiempo vivido como oportunidad de convertir la experiencia en destino. Acaso sea el tiempo, al cabo, el centro de la tragedia faulkneriana (...) Es en esta tensión temporal, entre nuestra manera de vivir, entender y sufrir el pasado, el presente y el futuro, donde la modernidad trágica de William Faulkner encuentra su grandeza narrativa.”¹

Onetti ha afirmado, con su característico tono irónico: “Todos coinciden en que mi obra no es más que un largo, empecinado, a veces inexplicable plagio de Faulkner. Tal vez el amor se parezca a esto. Por otra parte, he comprobado que esta clasificación es cómoda y alivia.”² En una entrevista que le hizo Eduardo Galeano cuando Onetti recibió el Premio Cervantes, ante la pregunta de cuál es el escritor al que siempre vuelve, Onetti ha contestado: “Faulkner. Faulkner. Yo he leído páginas de Faulkner que me han dado la sensación de que es inútil seguir escribiendo. ¿Para qué corno? Si él ya hizo todo. Es tan magnífico, tan perfecto...”³

Tal es la admiración de Onetti que en el texto aquí seleccionado para trabajar – “La novia robada”- el autor muestra una buscada intención de que su personaje a crear – Moncha – mantenga una estrecha relación con uno de los personajes de su maestro – Emily, de “Una rosa para Emily”-: “*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 y deshicieron los yanquis.*”⁴ Dichos textos aparecen ligados a través de distintos lazos, que en el desarrollo de este trabajo se buscará aproximar.

Dado el amplio espectro de enfoques analíticos que se pueden abordar desde la literatura comparada, Manfred Schemeling expone en su obra *Teoría y praxis de la Literatura comparada*, la necesidad de una metodología al momento de comparar diferentes obras literarias: “La respuesta a la pregunta triple, qué, cómo, por qué, ha de compararse, debe preceder a toda actividad comparística”.⁵ Desde esta perspectiva, se

¹ FUENTES Carlos, *En esto creo*, pág. 43

² RUFFINELLI Jorge, *Palabras en orden*, pág. 107-109. Tomado de PREGO GADEA Omar, *Onetti y Faulkner: dos novelistas de la fatalidad*
Revista Marcha, Julio 1997.

³ VARGAS LLOSA Mario, *El viaje a la ficción El mundo de Juan Carlos Onetti*, pág. 85

⁴ ONETTI, Juan Carlos *La novia robada y otros cuentos*, pág. 7

⁵ Tomado de ROMITI, Elena *Literatura Comparada. Don Quijote de la Mancha. Comentarios Reales de los Incas*, pág. 24

presenta como imprescindible que el análisis comparativo determine un criterio, una delimitación muy clara de los elementos a comparar y un fundamento para dicha comparación con el objetivo de alcanzar una coherencia interpretativa. Este deberá situarse dentro de un campo teórico que lo sustente, como por ejemplo el semiótico, el lingüístico, el psicológico, entre otros.

El presente trabajo indagará en la similitud de algunos rasgos psicológicos de los tres personajes anteriormente mencionados que los inducen a conductas que, si bien no son estrictamente idénticas, tienen mucho en común. El análisis de dichos rasgos psicológicos conduce a los conceptos de negación y delirio como mecanismos de defensa, desde el marco psicoanalítico.

Aunque el descubrimiento de los mecanismos de defensa se debió a los trabajos de Sigmund Freud, la tematización y clasificación clásica de los mismos tiene su mayor desarrollo en su hija, Anne Freud. Los mecanismos de defensa son estrategias que utiliza el yo para no descompensarse y mantenerse equilibrado ante un estímulo que le llega desde el exterior y que se le hace imposible de aceptar. También los podemos definir como recursos de la mente encaminados a resolver situaciones de ansiedad que generalmente actúan deformando la percepción de la realidad, el recuerdo, la motivación y el pensamiento. Son medios para combatir una frustración, una situación de decepción y fracaso que en la práctica supone o bien una vivencia emocional desagradable o la desorganización del comportamiento. Los mecanismos de defensa son comportamientos inconscientes, son diversas formas de defensa psicológica con las cuales el sujeto consigue vencer, evitar, circundar, escapar, ignorar o sentir angustias, frustraciones y amenazas por medio del retiro de los estímulos cognitivos que las producirían.

Dentro de la clasificación de los mecanismos de defensa propuestos por Anne Freud, encontramos la negación. Este proceso psicológico consiste en negar un hecho real como consecuencia de la incapacidad del yo para poder asumirlo. El sujeto actúa o reacciona como si este hecho que le causa profundo dolor y frustración no hubiera existido, tergiversando en consecuencia la realidad. Ante algunas situaciones límites, como la muerte de un ser querido, el individuo puede padecer una total afectación de la capacidad para captar la realidad, presentando, de este modo, una negación de carácter psicótico. En este tipo de casos, la negación llega a un extremo cuando el individuo llega a la fabricación de una “realidad” ilusoria que le permite canalizar su frustración, es decir, llega al delirio. En la creación de estos delirios, los objetos pueden jugar un papel clave, tienen la capacidad de dar origen a ese mundo ilusorio porque son depositarios de un cúmulo de significados, que constituyen las pulsiones reprimidas por medio de la

frustración.

A continuación, en el desarrollo de este trabajo, intentaremos explicar por qué y de qué manera se manifiesta en los personajes de Moncha, Emily y Regina este mecanismo de defensa denominado negación. También trataremos de analizar el proceder de sus respectivos delirios y, muy especialmente, la función que algunos objetos cumplen en la construcción de esos delirios.

En el caso de estos tres personajes, operan mecanismos neuróticos que originan una puesta en escena que (re)construye la realidad deseada, es decir, las acciones realizadas son producto de un mecanismo de defensa inconsciente que llega a ser patológico (hay delirio en estos personajes), pero a la vez, se puede percibir un cierto grado de conciencia latente. También intentaremos problematizar esta oscilación y/o fusión entre estos mecanismos en cada uno de los personajes, tomando como base el concepto de farsa.

Los intrincados laberintos de la mente

Moncha, Emily y Regina tienen como punto de coincidencia central el padecimiento de una frustración en su vida amorosa, que las lleva a la activación del mecanismo de defensa de la negación en sus mentes, como forma de evadir una realidad que se les presenta como insoportablemente dolorosa. Moncha debe negar la pérdida irremediable de su amor y la imposibilidad de que se concrete la tan anhelada boda. Emily debe negar el indeclinable fin de su amor apenas naciente y ya condenado por la distancia socio-ideológica. Regina debe negar el origen desgarradoramente violento de su relación amorosa. Para las tres, una relación de pareja se presenta como una gran necesidad para la plena realización de su felicidad. Todas sus expectativas están depositadas en ese ser amado que les otorga su sentido de completud, a tal punto que les es imperioso rehuir de todo aquello que pueda obstaculizar la posesión de ese amor.

La negación tomará diferentes caminos en cada una de ellas. En el caso de Moncha y Emily, la muerte ha cercenado toda posibilidad de concreción del vínculo y, es ante esto, que deben implementar, consciente o inconscientemente, la creación de realidades ilusorias que les permitan compensar aquello que no aceptan como totalmente perdido. En cambio, Regina niega el hecho traumático de una violación para darse la posibilidad de amar. Con el fin de retener y salvaguardar el amor del hombre que la ha ultrajado, recluirá el espanto de la vejación en un recóndito lugar de su mente y fabricará una imagen idílica de ese primer encuentro, imagen que también funcionará como compensación ilusoria.

MONCHA

“era una mentira lejana, fácil de olvidar y no creer, una leyenda tan remota y blanca”

La muerte de Marcos Bergner significó para Moncha la destrucción total de una proyección de vida que tenía a la boda como ritual iniciático y simbólico de la misma. De allí, la fijación en el momento de la víspera del casamiento que no fue y nunca será. La joven se había procurado, con la mayor devoción, el mejor ajuar de bodas para una muchacha de pueblo. Había traído de Europa telas y encajes que besaba arrodillada, haciéndolos su fetiche personal, adorando en ellos la fascinación que la idea de su propia boda le generaba. En este hecho, queda anticipado el rol que cumplirá el vestido en la concreción de su delirio, es decir, la función de objetivación simbólica de su deseo insatisfecho.

Luego de “percibir” que no usará ese ajuar de boda, el personaje persiste en un estancamiento cronológico mental, repitiendo día a día la ceremonia de esa boda que soñó, paseándose con el vestido de novia a los ojos de una Santa María que la mira desde la mediocridad, oscilando entre una fría indiferencia y una protectora complicidad.

Como todo ritual, el realizado por Moncha implica la repetición permanente de ciertos actos. Al carecer del “otro”, al padecer la ausencia de quien debería ocupar el rol complementario de la pareja, le es necesario repetir la ceremonia en forma obsesiva, como ofreciendo sucesivas oportunidades para consagrarse definitivamente. Sin embargo, esa consagración nunca podrá darse debido a la ausencia del novio, lo cual impide la finalización del ritual como inicio de una nueva etapa.

En este ritual la fijación de los significados se da a través de lo gestual y lo verbal, emulando los pasos de la ceremonia de bodas tradicional. El vestido de novia la acompaña permanentemente, no sólo durante este ritual que elige vivir en el refugio de la nocturnidad, sino también en cada instante, convirtiéndose en su segunda piel, o incluso, como su más auténtica piel como señala el narrador del relato: “*Su traje de novia que podía servirle, en la placidez velada del sol del otoño Sanmariano como piel verdadera para envolver su cuerpo flaco, sus huesos armónicos*”.⁶ Como objeto que simboliza el rol de novia en el que nunca pudo terminar de realizarse, el vestido se ha vuelto el cómplice de su delirio y, a la vez, la red que la mantiene atrapada al mismo.

Para hacer(se) creíble su delirio será necesario también realizar un ritual distinto al anterior, que requerirá de la mirada y la presencia de los otros con el fin de validarla: “*Era necesario organizar secretas y solitarias peregrinaciones al restaurante donde había comido con Marcos*””*reclamar el vino favorito de Marcos, vino que ya no existía, que ya no*

⁶ ONETTI, Juan Carlos *La novia robada y otros cuentos*, pág. 24

nos llegaba".⁷ En esos otros a los que anteriormente aludimos, se perciben dos actitudes distintas, igualmente cómplices: el silencio y la indiferencia que permiten que el delirante ritual ocurra; y la activa y partícipe del *maitre*, que lleva a cabo una actuación protagónica, intentando complacer en todo los requerimientos de Moncha e impidiendo que la dolorosa realidad aflore: "*el maitre en persona (...) trajo la cuenta doblada sobre un platito y la dejó exactamente entre ella y el otro ausente, invisible*".⁸

Pese a lo que podría suponerse, los esfuerzos de Moncha no fueron en vano, ya que, tan hondamente quedó arraigado el ritual en la conciencia colectiva de Santa María, que, mucho tiempo después de su muerte, había quienes sostenían que el mismo seguía teniendo lugar: "*Sin embargo, alguien, alguno puede jurar que vio cuarenta años después de escrita esta historia, a Moncha Insaurralde en la esquina del Plaza (...) esperando con ojos pacientes y burlones que se fueran los ocupantes de exactamente la misma mesa situada ni muy cerca ni muy lejos de la puerta de entrada y de la cocina (...) avanzar hasta la impaciencia de Marcos y excusarse sin énfasis por haberse retrasado*".⁹

¿Es Moncha una farsante? ¿Es consciente de que su delirio es una mentira? ¿Cuánta verdad encierra su mentira? Si tomamos en cuenta la acepción más corriente del término "farsa", la que la define como una mentira creada a conciencia con el propósito de obtener algún tipo de usufructo de ella, una mentira para ser usada en el engaño de los otros y en beneficio propio, Moncha no puede ser considerada una farsante.

En cambio, si complejizamos el concepto de "farsa", podemos dilucidar en qué sentido Moncha puede ser considerada como tal. Desde el concepto de "farsa" dado por el Prof. Hebert Benítez, que la define como "una clase de puesta en ficción que posee el contenido de una mentira (...) que supone, desde el principio, que alguna forma de verdad se encuentra reprimida, oculta, mistificada, ideológicamente escamoteada o designable mediante otros modos más o menos sinónimos que se pueda escoger a los efectos de penetrar la significación esta veladura."¹⁰, el farsante puede tener distintos grados de conciencia de la mentira de su puesta en escena. En el caso de Moncha, es difícil establecer hasta qué punto es consciente o no de su propia mentira. Por momentos se la ve totalmente alienada en su mundo ilusorio (por ejemplo cuando realiza el ritual del casamiento en el jardín), en otros momentos podemos vislumbrar ciertos atisbos de conciencia en el montaje de su ficción e incluso una preparación emocional para desplegarlo en público: "Era necesario organizar secretas y solitarias peregrinaciones al

⁷ Ídem pág. 25

⁸ Ídem pág. 24

⁹ Ídem. pág.24

¹⁰ BENÍTEZ Hebert, *El astillero: densidades de la farsa e inminencias de lo real* pág. 1

restaurante donde había comido con Marcos. Tarea difícil y compleja porque no se trataba de un simple traslado físico. Requería la creación previa y duradera de un estado de ánimo". No es para engañar a los otros, es para engañarse a sí misma, es una forma de autoconvencimiento reparador. Ella cree y tiene una completa voluntad de creer en su ficción, crea una "realidad" paralela en la que el personaje decide vivir porque es su único recurso para preservar esa verdad que su psiquis necesita para no derrumbarse.

Se ve en este personaje la imposibilidad de realizar el necesario duelo ante la pérdida de su ser amado. Nunca llega a aceptar la muerte del otro, a tal punto que nunca la reconoce. Esta ausencia de duelo es la que la conduce, al final, a su propia muerte. Cuando ya ni la farsa puede salvarla en su desgaste, decide morir: "el vestido de novia que envejecía diariamente, que se acercaba sin remedio a la condición de trapo (...) se echó a morir, se aburrió de respirar"¹¹

EMILY

"respetada, inasequible, impenetrable, tranquila y perversa"

Antes de la revelación del macabro episodio que ha dejado inmortalizado al personaje de Emily Grierson, podemos encontrar en este personaje una clara predisposición a la negación o a la farsa. Perteneciente a una clase social alta, posteriormente venida a menos, y legataria del orgullo de los hacendados del sur, el personaje buscará mantener, contra todas las evidencias de la realidad, una imagen intachable y un status superior. Como forma de evadir la dolorosa realidad que se le impone, Emily adoptará conductas que reflejarán su negación y que se presentan en franca oposición con la imagen y las expectativas que la sociedad proyecta sobre ella. Un ejemplo de esto es lo que ocurrió con la muerte de su padre: "*Cuando murió su padre, se supo que a su hija sólo le quedaba en propiedad la casa, y en cierto modo esto alegró a la gente; al fin podían compadecer a la señorita Emily. Ahora que se había quedado sola y empobrecida, sin duda se humanizaría*".¹² Material y afectivamente despojada, Emily sin embargo no se derrumba, mantiene su altivez y desdén con respecto a los otros, aunque estos manifiesten intenciones de ayudarla.

A raíz del episodio de la muerte de su padre, se configura una anticipación del episodio central del cuento y de la actitud del personaje protagónico: Emily niega la muerte del ser amado y pretende conservar junto a ella el cadáver de ese ser. "*Ella, vestida como siempre, y sin muestra ninguna de pena en el rostro, las puso en la puerta*,

¹¹ ONETTI, Juan Carlos *La novia robada y otros cuentos*, pág. 27

¹² FAULKNER; William *Una rosa para Emily*, pág.3

diciéndoles que su padre no estaba muerto. En esta actitud se mantuvo tres días, visitándola los ministros de la Iglesia y tratando los doctores de persuadirla de que los dejara entrar para disponer del cuerpo del difunto".¹³

Así como el vestido de novia funciona como un sostén material del delirio de Moncha, la habitación nupcial, y muy especialmente el lecho, es para Emily el topó en el que se desenvuelve su delirio. Esta mujer, tan fría y altanera a los ojos de todos, se sumerge en su mundo propio, el que su mente delirante creó y sus manos materializaron, esa habitación que procura mantener aislada y dedicada únicamente a enmarcar su “realidad”. Atravesar la puerta de esta habitación es para Emily ingresar a su creación ilusoria, como una Alicia atravesando el espejo que le permite acceder al “país de las maravillas”.

Atendiendo a la simbología del objeto habitación, tratándose de una habitación cerrada nos remite a las ideas de virginidad e incomunicación, ambas factibles de ser asociadas al personaje de Emily. Si bien no está explícito en el texto, queda muy sugerida la idea de que Emily es virgen. En primer lugar, se enfatiza en su rótulo de “Señorita” que, inserto en un contexto tan conservador como lo es este pueblo del Sur de los EE.UU anterior a la guerra de secesión y refiriéndose a un personaje igualmente conservador, adquiere una carga semántica en la cual es ineludible la connotación de virginidad. Tal vez esto explique que Emily haya elegido un lecho nupcial como tumba de ese hombre que quiso poseer luego de matar, buscando una suerte de perpetuación de un momento de unión marital que tal vez nunca se concretó ni se hubiera concretado de otra manera.

Sin duda, este elemento otorga al personaje de Faulkner un matiz erótico importante y cierto costado perverso que no aparecen en Moncha. El delirio de Moncha recae en un plano más idílico dado que su único sostén material es el vestido, tan pegado a ella que termina siendo parte de su ser. En cambio, Emily monta su propio escenario en el cual no falta ninguno de los elementos requeridos por su delirio: el ajuar de bodas masculino, la cama y el hombre. *“En esta habitación, preparada y adornada como para una boda, por doquiera parecía sentirse como una tenue y ocre atmósfera de tumba: sobre las cortinas, de un marchito color de rosa; sobre las pantallas, también rosadas, situadas sobre la mesa tocador; sobre la araña de cristal; sobre los objetos de tocador para hombre, en plata tan oxidada que apenas se distinguía el monograma con que estaban marcados. Entre estos objetos aparecía un cuello y una corbata, como si se hubieran acabado de quitar y así, abandonados sobre el tocador, resplandecían con una pálida blancura en medio del polvo que lo llenaba todo. En una silla estaba un traje de*

¹³ Ídem, pág. 3

*hombre, cuidadosamente doblado; al pie de la silla, los calcetines y los zapatos. El hombre yacía en la cama.*¹⁴ Como puede apreciarse a través de esta descripción enumerativa, Emily no descuidó ningún detalle al momento de construir su perfecta y macabra escenografía.

En este sentido, la farsa de Emily es, sin dejar de ser producto de su delirio, un engaño diseñado a conciencia. Se ve en ella una importante premeditación de los hechos: compra el ajuar que acompañará al cadáver, prepara y clausura la habitación de bodas y consigue el veneno. Es muy significativo que Emily, cual Don Quijote sin querer probar por segunda vez su celada, no permita el acceso de nadie al segundo piso de la casa y evite, en la medida de lo posible, todo contacto con los otros: “*Todos estos años la puerta principal permaneció cerrada (...) Sabíamos ya todos que en el piso superior había una habitación que nadie había visto en los últimos cuarenta años.*¹⁵” Esto nos lleva a inferir que el grado de conciencia de su propia farsa es en Emily muy superior al de Moncha, por esto la oculta a los ojos de los otros, los posibles invasores y destructores de ese mundo que debe ser sólo suyo para poder subsistir. En cambio Moncha, desfila su locura por las calles de Santa María, totalmente ajena e indiferente a la mirada de los demás.

Son varios los puntos de coincidencia entre los personajes de Moncha y Emily. Según Josefina Ludmer, ambas narraciones “siguen dos reglas fundamentales: la inversión y el desplazamiento” ¹⁶(como se mencionó anteriormente, el texto de Onetti buscó emular al de Faulkner).

Las inversiones aluden a una relación de oposición entre aspectos de las distintas narraciones. Por ejemplo, Moncha compra un ajuar de bodas femenino, para ser usado por ella; Emily compra un ajuar de bodas masculino para su novio Homer Barron, demostrando su carácter impositivo, su fuerte poder de decisión, y centrando en el hombre todas sus expectativas. También hay una inversión antitética en cuanto al cromatismo dominante en los personajes - Emily viste de negro, Moncha de blanco- pero ambas están signadas por el desgaste ocasionado por el paso del tiempo: el negro del cabello de Emily se vuelve gris, el blanco del vestido de Moncha se vuelve amarillento. En ambas narraciones la muerte está presente, pero esta llega por distintas vías: Emily es homicida y Moncha suicida.

Los desplazamientos son relaciones de semejanza entre aspectos de ambos textos. Es posible encontrar un claro ejemplo en la similitud de las funciones del vestido de

¹⁴ Ídem pág. 7

¹⁵ Ídem pág. 7 y 8

¹⁶ LUDMER Josefina, *La novia (carta) robada (a Faulkner)* pág. 3

novia para Moncha y de la habitación nupcial para Emily. Ambos pueden considerarse objetivaciones simbólicas de la boda y de la unión marital para los personajes, pero a su vez se convierten en lechos de muerte. En palabras de Ludmer: “Esa habitación fuera del tiempo fue para Homer Barron ataúd y sepulcro, para Emily cámara matrimonial. En Onetti, esa habitación nupcial, dormitorio, ataúd, sepulcro y clausura se transforma en vestido de novia de Moncha: una coraza, un disfraz que resulta “*vestido, salto de cama, camisón y mortaja*”: los dos continentes conservan la misma función; los dos sirven para, dentro de ellos, casarse, dormir, yacer, morir: sólo ocurre el desplazamiento de la cobertura.”¹⁷

Tal vez la distancia más grande entre Moncha y Emily está dada por sus desenlaces. Emily ha sido victoriosa, ha conseguido su propósito. Mientras que Moncha nunca tuvo a Marcos Bergner ni a su soñada boda, queda sugerido que Emily durmió todas las noches de su vida al lado de Homer Barron: “*Entonces nos dimos cuenta que de aquella segunda almohada ofrecía la depresión dejada por otra cabeza (...) vimos una larga hebra de cabello gris*”.¹⁸ Ese cabello de Emily ha dejado testimonio de la consumación de su delirio. Sin dejar de ser símbolo de femineidad y señal del pasaje desgastador del tiempo, el cabello es también huella del rol que le tocó jugar a esta demiurga en su propia teatralización.

El hecho consagratorio, la gratificación más importante para Emily debe ser ese abrazo de Homer, también construido por ella como broche de oro de su escenografía. Con ese abrazo, Emily logra colmar sus ansias de amor de pareja, ese amor que le hubiera sido inaccesible sin la mediación de la muerte: “*El cuerpo había quedado en la actitud de abrazar, pero ahora el largo sueño que dura más que el amor, que vence al gesto del amor, lo había aniquilado*”.¹⁹ Como señala el narrador, poco puede haber de afecto en un abrazo tan poco intencional. No obstante, para un personaje como Emily (tan carente de afecto, tan necesitada de amor), será desde ese ser inerte que emergerá el impulso vital que le posibilitará la perpetuación de su propia existencia.

REGINA

“inventó el cuento del mar y el reflejo en el agua dormida para olvidar lo que después, al amarla, podría avergonzarlo”

La farsa de Regina deja translucir su enorme fortaleza como mujer. Cual ave

¹⁷ LUDMER Josefina *La novia (carta) robada (a Faulkner)* pág. 3

¹⁸ FAULKNER; William *Una rosa para Emily*, pág 7

¹⁹ *Ídem* pág. 7

Fénix, es capaz de renacer de sus propias cenizas. De un hecho tan aberrante como lo es una violación, logrará la transfiguración de este en el más perfecto y romántico encuentro amoroso, gracias a la inmensa vocación de reparación que le genera el amor que siente por Artemio Cruz. En nombre de ese amor, relegará a un nivel inconsciente el vergonzante hecho que se hubiese convertido en infranqueable obstáculo para la vivencia de tan mágica relación para ambos personajes. Con el auxilio de su imaginación y su persistente voluntad de creer en el triunfo del amor, diseñará ese momento perfecto, tan distante a los hechos realmente vividos, tan idílico: una playa, el mar en calma que permite el reflejo de los rostros de los enamorados, el sol brillando generando un impulso vital y las arenas cálidas. Para que esa construcción ilusoria pueda sostenerse en pie, es necesario que se apoye en los pilares del convencimiento de ambos, para crearla es fundamental creerla:

“-*Dónde nos conocimos?*

-*¿No lo recuerdas?*

-*Dímelo tú.*

-*¿No recuerdas esa playa? Yo iba allí todas las tardes.*

-*Ya recuerdo. Viste el reflejo de mi rostro junto al tuyo.*

-*Recuérdalo: y ya nunca quise verme sin tu reflejo junto al mío.*

-*Sí, recuerdo.*²⁰

El diálogo evidencia la necesidad de Regina de hacer cómplice a Artemio a través de un pacto que valide su delirio, de lograr mediante la reiteración obstinada de la “anécdota ficticia” y el imperativo “Recuérdalo” que obliga al otro a “recordar” lo no vivido como forma de creerlo: “*Él debía creer en esa hermosa mentira, siempre, hasta el fin. (...)* No era cierto: él no había entrado a ese pueblo sinaloense como a tantos otros, buscando a la primera mujer que pasara, incauta por la calle. No era verdad que aquella muchacha de dieciocho años había sido montada a la fuerza en un caballo y violada en silencio en el dormitorio común de los oficiales, lejos del mar, dando la cara a la sierra espinosa y seca.”²¹

Sin duda, el acto de negación que Regina realiza a través del desarrollo de este delirio, no es sólo un mecanismo de autodefensa, sino que también es la defensa y protección hacia Artemio: “(...)*a esa ficción de un encuentro junto al mar, inventado por ella para que él se sintiera limpio, inocente (...)* inventó el cuento del mar y el reflejo en el agua dormida para olvidar lo que después, al amarla, podría avergonzarlo”²² La ilusión

²⁰ FUENTES, Carlos *La muerte de Artemio Cruz* pág. 28

²¹ Ídem pág. 28

²² Ídem pág. 28

no es sólo compensatoria para su psiquis, es sobre todo reparadora para Artemio, es un gran acto de solidaridad por parte del personaje que, renunciando a su propia dignidad como mujer, procura proteger a su amado de las garras de la culpa y la humillación. Al igual que Moncha, Regina se caracteriza por la voluntad de creer lo que necesita creer, de olvidar lo que es necesario olvidar.

El reflejo de los rostros en el mar crea una suerte de espejo que, simbólicamente, remite (entre otras connotaciones) al poder del pensamiento y la imaginación, a la capacidad de movilidad y adaptación, a la memoria inconsciente y a la posibilidad de traspaso a un “mundo ideal”.²³

Su punto de conexión con Emily se halla en que ambas obtienen lo que deseaban. Regina alcanzará con Artemio el cenit del amor y la plena felicidad.

No obstante, para las tres es la muerte el signo fatal que las separa de la plenitud en el mundo “real”. Tanto Moncha como Emily no tienen a su lado a sus amados vivos. Regina recurrió al delirio para lograr la vivencia de la felicidad, pero su inesperada muerte se encargará de poner un brusco punto final.

Como hemos analizado, estas tres mujeres recurrieron a distintas estrategias de creación ilusoria como forma de subsanar una realidad capaz de destruirlas. En diferentes situaciones, impulsadas por distintos móviles y haciendo uso de distintos recursos, hay algo que las une: la imperiosa necesidad de amar y sentirse amadas.

²³ Tomado de CIRLOT, Juan Eduardo *Diccionario de símbolos* pág. 200

BIBLIOGRAFÍA

- BENÍTEZ, Hebert *El astillero: densidades de la farsa e inminencias de lo real.* Conferencia dictada en el marco de las Segundas Jornadas de Literatura de la Universidad de Montevideo: Articulaciones sobre la Literatura Uruguaya de hemisiglo 1950-2000.
- CECCHI, César *Antología del cuento moderno*, FAULKNER, William, *Una rosa para Emily*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970.
- CIRLOT, Juan Eduardo *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997.
- FREUD, Anne *El yo y los mecanismos de defensa*, Editorial Paidós, 1997.
- FUENTES, Carlos *En esto creo*, Seix Barral, México, 2002.
- FUENTES, Carlos *La muerte de Artemio Cruz*, Editorial Alfaguara, 2008.
- LUDMER, Josefina *La novia (carta) robada (a Faulkner)* Hispamérica, revista de literatura, Nº 9, 1975.
- ONETTI, Juan Carlos *La novia robada y otros cuentos*, Centro Editor de América Latina, Capítulo Oriental Nº 20, 1968
- PREGO GADEA, *Omar Onetti y Faulkner: dos novelistas de la fatalidad*, Marcha, julio de 1997.
- ROMITI, Elena *Literatura Comparada. Don Quijote de la Mancha. Comentarios Reales de los Incas*. Ediciones Trilce, 1990.
- VARGAS LLOSA, Mario, *El viaje a la ficción El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Montevideo , 2009.