



Fernando Aínsa

Las trampas de Onetti

Í

Justificación

I. Las funciones

1. La postura y el desajuste
 - El descenso a sí mismo
 - Tras la angustia, la resignación
 - Un hombre evolucionado no debe hacer nada
 - Las vidas breves y los adioses
 - Los ideales colectivos
2. La crisis de la identidad
 - El problema de la identidad
 - Las defensas de la identidad
 - Las relaciones con el otro yo
 - ¿Soledad o aislamiento?
 - El desasimiento del prójimo
 - El mundo que apesta
 - El trasfondo de la tristeza
 - El trauma original
 - La salvación por la escritura
3. Los mecanismos de evasión
 - Los mecanismos de defensa
 - El punto de vista como alejamiento
 - La huida en el espacio real

- El reino de Santa María
- Inmigrantes, bohemios y extranjeros
- La locura como penúltima evasión
- 4. La función del amor
 - 1. La muchacha «virgen y pura»
 - 2. La mujer: sinuosa y chata
 - 3. La prostituta: entre el poeta y la basura
 Función del amor en función del hombre
- II. Técnicas y estructura
 - 5. Las trampas del sueño
 - Los «posibles» de la imaginación
 - 6. El sesgo específico
 - La concentración retórica
 - Los medios de expresión
 - 7. El mito totalizador
- III. Apéndices
 - 1. El hombre, el escritor y el mito
 - 1. Nace un hombre
 - 2. Nace un escritor
 - 3. Nace un mito
 - 2. Principales ediciones de las obras de Onetti
 - 3. Crítica sobre Onetti
 - Otras referencias críticas sobre Onetti
 - Ediciones de las obras de Onetti utilizadas en las referencias bibliográficas de esta edición

A quienes, como Onetti todavía creen en el destino propio de la novela.

Justificación

Hay lealtades que se sellan con el tiempo y otras en un instante. Pero la lealtad a que me siento obligado respecto a la obra de Juan Carlos Onetti tiene un raro privilegio: nació en un instante y se consolidó en el tiempo. Puedo recordar como si fuera hoy mismo, aquel día del mes de julio de 1959 en que descubrí a Onetti o, mejor dicho, un espléndido fragmento de su mundo. La contratapa del semanario Marcha adelantaba un par de páginas de una novela -Una tumba sin nombre- próxima a aparecer. Fue un estremecimiento, un fogonazo de identificación literaria, un entusiasmo tan exclusivo que no recuerdo otra lectura de alguna página, capaz de compararse a la de aquel momento.

Un mes después debo haber sido de los primeros en comprar el libro: la lealtad estaba sellada. A partir de Una tumba sin nombre empecé a recorrer hacia atrás al Onetti édito -10- hasta llegar a sus primeras páginas, y a explorar el progresivo afianzamiento de su universo. Y esas lecturas se fueron jalando de numerosas anotaciones, notas que ordenaban un

entusiasmo y maduraban la original emoción.

Diez años después, a principios de 1969, al tener que repasar esas notas para un trabajo para la Universidad de Yale, surgió la idea de este libro. Este ensayo no es más que ese balance final de la reconocida relación de diez años largos con la obra de Onetti. Pero es una respuesta que intenta ser, por sobre toda identificación original, la consecuencia de entender que hoy por hoy, para acercarse a la obra de un novelista como Onetti, hay que tener por lo menos tres cosas clarificadas.

Por, lo pronto, he tratado de superar en el esquema de trabajo propuesto, la continua referencia comparativa, entre la obra de Onetti y la realidad a la que puede estar referida, tal como han hecho habitualmente, los críticos que ya la han estudiado. No me ha interesado la presunta fidelidad a un orden real o los modos como Onetti participa del contorno que distorsiona. El mundo o kosmos de este escritor tiene la peculiaridad de ser tan perfectamente coherente consigo mismo que intentar descubrir lo fundamental de su propia estructura narrativa, sus claves, sus funciones y las técnicas que la sostienen, es tarea suficiente. Suficiente para explicar la perfección estética de un universo que, no por clausurado deja de ser profundamente significativo. Cualquier homología por la cual pudieran encontrarse -11- relaciones entre esa estructura cerrada de su mundo con otras estructuras literarias, políticas, filosóficas, sociales, necesitaba -a mi juicio- de un primer análisis interno, un esbozo de las «estructuras significativas inmanentes a la obra» de que ha hablado Goldmann a propósito de Malraux.

Paralelamente, eludí al acercarme a las pautas básicas de sus relatos (tiempo, lugar, personajes y acción), como al relevar sus símbolos y mitos, todo método de trabajo que opusiera fondo y forma, imaginación y realidad, aunque obviamente todos esos elementos estén presentes en la obra de Onetti y en este ensayo.

Y finalmente, tampoco pretendo que los métodos utilizados en este trabajo, en la medida en que tratan de ser racionales y explícitos, trasunten una idéntica actitud creativa del autor. Nada más ajeno a las páginas que siguen que presumir o sugerir que los recursos creativos, poderosamente intuitivos y sensibles de Onetti, puedan responder a un conocimiento y a una aplicación deliberada de las funciones y técnicas que se hayan podido anotar. Creación y crítica, si han de complementarse necesariamente (y está es una vieja polémica, no hace mucho reactualizada por la crítica estructuralista francesa) siguen teniendo felizmente un origen metodológico distinto.

Vale la pena reiterar, en este sentido, que autor y crítico aun hablando de la misma cosa, lo hacen cada uno a su manera. Si el autor ya es crítico, como se ha dicho, el crítico no hace sino repetir, volver a decir con otras palabras lo que ya está escrito. No pretendo descubrir, -12- pues, nada nuevo en la obra de Onetti, aunque he intentado -como propone Pierre Macherey- «aislar el mensaje», para lo cual no he hecho sino aislar los elementos que forman su «resultante», intentando traducir sus claves. Más concretamente, he tratado de analizar la obra de Onetti como un objeto en el que se manifiestan las reglas del funcionamiento -las funciones- y los procedimientos por los cuales el autor logra estructurarlas como objetos autónomos -las técnicas- de significación artística de

importancia.

Las páginas que siguen, en la medida en que puedan responder al esfuerzo propuesto, son el medio más eficaz de devolver, decantadamente y a diez años de distancia, las emociones que el entierro de Rita, contemplado por Díaz Grey en una tarde calurosa de verano, me provocaron a partir de esa mirada paseada por el contorno «con desconfianza, casi con odio». Una desconfianza y un odio que he querido entender y que he terminado por justificar.

Montevideo, marzo 1970.

-13-

I. Las funciones

La vie est brève
un peu d'amour
un peu de rêve
et puis bonjour
La vie est brève
un peu d'espoir
un peu de rêve
et puis bonsoir.

(La vida breve)

-[14]- -15-

1. La postura y el desajuste

Toda la ciencia de vivir está en la sencilla blandura de acomodarse, en los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad, no forzar nada, ser, simplemente cada minuto.

(Declaración de Juan Carlos Onetti en una entrevista periodística)

A fines de la década del treinta llega al Río de la Plata una actitud que ya había recorrido exitosamente las sociedades industriales de la Europa de la post-guerra 14-18: la reacción negativa de los escritores contra su

desenvolvimiento y los valores que había generado. Es una reacción que empieza a justificarse también en las grandes metrópolis latinoamericanas: los requerimientos esenciales de la autenticidad están reprimidos, la comunicación con los demás hombres está sofocada en aras de un creciente desfase entre la sociedad tal cual empieza a ser y los valores usados habitualmente para juzgarla. Para Europa ha podido decir Lucien Goldmann, al analizar la obra de Jean Genet «ha surgido una capa relativamente amplia en la pequeña burguesía que, aunque prácticamente integrada en el orden -16- social vigente, no por ello deja de sentirse oprimida y frustrada en su vida consciente y especialmente afectiva»¹.

Y para el Río de la Plata ha podido decir el propio Onetti: «los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos», añadiendo que «el caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América crece el tipo de indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista no haber encarado la pintura de este tipo humano con igual espíritu de indiferencia»². Si en Europa no era extraño comprobar como fruto directo de esa nueva sociedad la aparición de un tipo diferente de ser humano, criatura desubicada, rencorosa y frustrada, no habría de serlo menos en las grandes ciudades americanas. Onetti no será el primero en recoger esta actitud, pero será de los primeros en formar parte de una especie de «generación perdida» rioplatense que alcanzó su madurez alrededor de 1940 y que pudo caracterizarse como ligeramente «nihilista» en tanto creó seres que podían aparecerse como parias espirituales, desterrados morales y desencantados políticamente. Sin ser novedosa la postura existencial con que se recoge este último residuo del romanticismo, Alex Comfort no ha dejado de considerarla -17- positiva, en tanto «implica una fe en la humanidad, por virtud del desarrollo de la mente que está en un estado de constante conflicto con el universo externo»³. En la novela, esa postura se ha traducido en la sustitución del imperio de la síntesis por el de la fragmentación. En la obra de Onetti será posible percibir, entonces, la proliferación del heroísmo novelesco que pauta las variadas modalidades que cubren el espectro que va del Hamlet de Laforgue a los héroes de esta última post-guerra, pasando por el Mersault de El extranjero, el Roquentin de La Náusea, el Prufrock de Eliot y la gama de personajes de las novelas de Barbusse y Céline. Todos ellos, aunque son críticos de la sociedad que integran, en nombre del desajuste de valores que los gobiernan, no tienen ninguna reivindicación concreta que presentar al orden al cual pertenecen. Pero su grito, su angustia, será capaz de estremecerla.

Sin embargo, cuando Onetti publica El pozo en 1939, ya es tarde. Este será su mayor desajuste: pertenecer a una era transicional, no tener la fe suficiente para lamentar el desmoronamiento de un orden ya deteriorado en su juventud (Onetti nace en 1909) y sin la esperanza que pudiera permitirle superar los temores de su generación.

En efecto, cuando aparece El pozo en diciembre de 1939 acaba de estallar la segunda guerra mundial, la España republicana ha sido derrotada; cuando edita Tierra de nadie en -18- 1941 y Para esta noche en 1943 está triunfando el nazi-facismo en los campos europeos. Es difícil poder

confiar alegremente en el futuro y Onetti paga tributo a la era grisácea y atemorizada que le toca vivir. En este sentido, era casi imposible que pudiera escapar al impulso de auto-destrucción que caracteriza a buena parte de los autores y personajes de su generación. Pero además llega demasiado tarde como para lamentarlo en exceso.

Los novelistas que lo preceden en esa indagación existencial, creen todavía en un hombre de valores universales, aunque éstos estén amenazados o sean problemáticos. Los protagonistas de las novelas del período inmediatamente anterior expresan sus desilusiones, pero buscan todavía un fundamento para la fe en el hombre. No puede negarse que hasta la década del treinta se intenta dar literalmente una significación a la vida en el interior de la crisis general de los valores que afectan a la sociedad. Existencialmente, la obra de Juan Carlos Onetti tiene que integrarse después de la de los grandes novelistas que van pautando esa disolución, naturalmente después de Musil y Mann (asidos todavía al mundo que se desmorona), de Joyce (jocundo ordenador estético del caos que constata), de Kafka (refugiado en un atormentado orden creado para sí mismo) y de autores como Sartre y Camus preocupados básicamente por justificar filosóficamente ese estado de angustia.

Cuando Eladio Linacero, protagonista de *El pozo*, se inscribe en la novelística de «the cult of the infra-man» de que hablara Hickey, es -19- evidente que la disolución de los personajes ya no permite héroes. No existen ya para Linacero las perspectivas revolucionarias que lo pudieran proyectar ilusoriamente hacia otro futuro (como sucede con los héroes de Malraux), sino que, por el contrario, su conciencia debe ser necesariamente fatalizada en la medida en que constata que todos los actos importantes pertenecen, por un derecho que le es ajeno, a los demás. Y con los demás hay un evidente desajuste, una relación tirante y difícil. Sin desempeñar ninguna función real en los mecanismos de decisión del mundo, apenas recibiendo de la corriente un amortiguado ramalazo, no habrá lugar en la obra de Onetti para el grito, para el aullido espléndido y gratuito de tantas obras donde el personaje problemático logra encarnar la angustia o el heroísmo. Pocos personajes de Onetti podrán tener su personal «grimmige Einsicht» como bautizara Rilke a su visión terrible de los sufrimientos del mundo. Más cerca entonces de la «détresse» que de la «nausée», la concientización de la sinrazón de todo llevará a que no crea siquiera en las teorías que ejemplifican esos estados, aún cuando cumpla con la exigencia del «stepanwolf»: «ha de atravesar, no una vez más, sino con frecuencia, el infierno de su ser interior».

La prueba de esta primera diferencia que lo separa de la corriente de novelistas que, sin embargo, integra, la ha dado el propio Onetti en la advertencia preliminar que hace a *Para esta noche*: «Este libro se escribió por necesidad -satisfecha en forma mezquina y no -20- comprometedora- de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un cínico intento de liberación». Y es que, en más de un sentido (como se analiza más adelante), Onetti paga tributo a escribir en Latinoamérica con un orden ideológico gestado en Europa, una sensación que lo agobia notoriamente en sus primeras tres obras: el sentimiento de la marginalidad espacial de la América en que vive en relación a la Europa conflictiva, punto de origen de una guerra de la que es como americano -y pese a su

sensibilidad aguzada- un simple espectador.

El descenso a sí mismo

Pero lo importante es destacar el desajuste original de la obra de Onetti con la realidad que integra, en nombre de la tradición novelística de los «outsider» que Colin Wilson ha llamado la historia de los profetas del mundo: el rechazo de la realidad en nombre de otra y el consiguiente «descenso a sí mismo» que sigue a esa conciencia. Para ello también partirá de una condición común a los «outsider»: hombres básicamente imaginativos que se niegan a desarrollar las cualidades de sensatez práctica, de visión para los negocios, que parecen ser requeridas si se desea sobrevivir dentro de nuestra compleja civilización⁴.

-21-

El rechazo de la realidad supondrá -de acuerdo a esa tradición- la inmersión del protagonista en subsuelos aislados: los cuartos de pensión donde las rupturas sorprendidas de la relación con los demás se producen. Pero dos notas distinguirán la marginalidad de los seres de Onetti. Por un lado, la nota de mayor sombrío escepticismo que les impedirá (carentes del impulso propio de los «profetas» que se retiran al desierto) gritar como el personaje de Nietzsche: «soy una de esas máquinas que a veces explotan» y, por otro lado, la atmósfera rioplatense en la cual están insertados, atmósfera deliberadamente entristecida, pero con un fondo sociológicamente cierto de grisura y tristeza. Del mismo modo que los tonos brumosos de Bretaña cumplen una función de prolongación subjetiva de los estados anímicos del profesor Roquentin en *La Náusea* o la luminosidad mediterránea revierte en irrealidad y alienación las acciones del protagonista de *El extranjero*, en Onetti no hay tampoco un abierto desafío del héroe con su contorno geográfico. Aun existiendo el típico desajuste básico con el medio -algo que caracteriza a toda la corriente novelística que integra- Onetti hace que sus personajes sean casi una prolongación natural del contorno, como si la atmósfera rioplatense fuera el medio ecológicamente apropiado para que prosperara ese tipo de ruptura y desajuste. No en vano se dirá de Díaz Grey que, pese a haber llegado a Santa María cuando ya era médico, parecía como si hubiera nacido y vivido siempre en ella.

-22-

Además, la facultad de sentirse solo y extraño en el seno del mundo no está reivindicada en Onetti como una aspiración, sino como el resultado fatal de cierta lucidez paralizante. Sentirse dueño de su propia libertad, roto todo lazo con una comunidad que se contempla y aun se juzga, entra perfectamente dentro de una postura intelectual de tradición latina: la actitud reflexiva prima sobre la impulsiva o ejecutiva. Ya se ha insinuado como, en muchos casos, el héroe problemático de las novelas de Hemingway, Faulkner, Saint-Exupéry y Malraux encuentra un sentido a su existencia mediante la acción individual, en tanto en algún otro ejemplo podrá encontrarlo en la acción colectiva. Difícilmente, por el contrario, hay en Onetti una justificación buscada -en la acción externa (Larsen tal vez sea

el único héroe que escapa en algún sentido a este esquema) y ésta, cuando existe, es previa a la trama de la novela y constituye, justamente, la razón por la cual el protagonista está desajustado con su medio, es el puente traumático que se ha atravesado antes de poner en contacto al lector con el personaje.

Esa lucidez no nace únicamente del «abismo» que reclaman otros escritores como Eduardo Mallea y que consideran fundamental, al decir que es «la evidencia del estado eminente de culpa, lucidez del mal, lucidez del bien en su estado activo, dudoso de su estado de juicio, dudoso de su estado de redención»⁵. En el caso de Onetti es algo menos -23- racional, aunque participe de las ideas estéticas y filosóficas que gobiernan, particularmente agravadas en nuestra época, una profunda línea del pensamiento judeo-cristiano: la incidencia del absurdo y del azar («parientes» del sino o predestinación) en un contexto de fatalidad y de inevitabilidad. De ahí que los personajes de Onetti sean más resignados que angustiados.

Tras la angustia, la resignación

La conciencia del fatalismo que gobierna absurdamente el mundo de Onetti se da a partir de la aguzada sensibilidad del «outsider» tipo: su visión es más honda que la normal, al punto que puede no reconocer al mundo objetivamente, pero sí captar con un particular sesgo -su propio desacomodamiento ante la realidad- el modo como los hombres y las mujeres se ciegan a sí mismos en sus emociones. Por otra parte, existe «a priori» la intuición de que el hombre está completa e inevitablemente hundido en engaños y mediatizaciones que convierten a toda lucha contra los obstáculos naturales, en una empresa inútil. Esa esterilidad del esfuerzo, aun sin dejar de reconocerlo como una forma virilizada y concreta de la acción, condena de antemano empresas como la de El astillero. Sin embargo, prueban al máximo el principio capital del fatalismo: saber que lo que se hace es inútil e igualmente hacerlo.

-24-

La conciencia de que «no hay salida ni rodeando, ni a través», al decir de H. G. Wells, gobierna en forma unilateral todos los actos de los protagonistas de la obra de Onetti, llevando mucho más lejos el desajuste original de la obra romántica entre el héroe y su contorno. Porque, en tanto éste se esforzaba por encarnar su ideal, y el héroe existencial se angustiaba por no poder asumir una función en el contorno, el héroe de Onetti aparece como resignado, con un claro convencimiento de que «no se puede hacer nada» o, más agravadamente, que «nada merece ser hecho». Sin embargo, en el caso de Onetti esa resignación no supone la construcción de una filosofía sustitutiva (como en los autores existencialistas) que pudiera servir de instrumento apto para encarnar la vida tal cual se la entiende y cambiar los valores que se consideran caducos por otros más eficaces.

¡Puede adelantarse que poco o ningún atractivo tiene el mundo existencial en que se mueven los personajes de Onetti. Hay algo de negación del impulso, hay una primacía de lo paralizante sobre lo activo, hay una irritante claudicación, un síntoma de anti-vida y esa negación de la vida-vivida no deja de suponer, en última instancia (y aunque él siempre lo negó, despectivamente), una postura típicamente intelectual: la de los hombres que reflexionan demasiado para gozar abiertamente de la vida. Protagonistas encerrados en sus habitaciones (Eladio Linacero en *El pozo*); Brausen en *La vida breve*), observadores del quehacer ajeno (Díaz Grey en *Una tumba sin nombre*) no parece ninguno ser dueño de una razón para hacer algo (el que lo intenta fracasa, como Larsen en *El astillero*), probando todos en definitiva que este mundo no tiene valores o que si los tiene, éstos desaparecen con la «madurez» (como historia el cuento «Bienvenido Bob»).

Un hombre evolucionado no debe hacer nada

Esa constante general en la obra de Onetti ha sido sintetizada por López Ruiz como «el tono, el acento que sutilmente comunica cierta tristeza, a la sordina, cierta ternura muy pudorosa, vertida hacia la amistad»⁶ pero que es básicamente una auto-negación de fuerte raíz crítica que Eladio Linacero resume en su reflexión «detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos»⁷. No puede negarse que en ella está gravitando una característica típicamente rioplatense: los anti-héroes desarraigados, opuestos a los de una épica tradicional, incapaces de creer en las propias bases de la nacionalidad o cuestionándola con una especial acritud. Esa tradición hiper-crítica del ser rioplatense ha sido destacada por el mismo Juvenal López Ruiz, al decir «a mi manera en ningún otro país latinoamericano se ha producido con tanta decisión y valentía esa autocrítica si se exceptúa el ímpetu paradigmático de Martínez Estrada».

También Juan Carlos Ghiano ha destacado la similitud del desarraigo y escepticismo uruguayo con el argentino, al hacer un paralelo entre la novelística de Onetti y la de Eduardo Mallea anterior a *Los enemigos del alma* (1950). Para Ghiano hay en Mallea una visión del presente argentino en función de un divorcio previo entre dos Argentinas: «Una, la Argentina de relumbrón y prosopopeya oficializada en gestos y palabras altisonantes, que no encubren las condescendencias amorales; la otra, la Argentina invisible, auténtica continuidad moral de hombres escondidos, que se resguardan taciturnamente de las entregas mayoritarias. Estas distancias provocan las reflexivas agonías de los seres auténticos, muchas veces sin capacidad de acción, que pueblan las novelas de Mallea, sin comunicar las repercusiones personales que justificarían la reintegración social. Saben negarse a las tentaciones, pero encuentran dificultades para convertir en actos de confianza en sí mismos y la posible entrega de otros hombres; se han negado a la caridad y solo alientan por una remota y confinada

esperanza»8. Pero en tanto los personajes de Mallea tratan de ser demostrativos del esquema que trazara en sus -27- ensayos -especialmente en Historia de una pasión argentina- los de Onetti están creados sin las ataduras de prevenciones demostrativas. Sus seres, que ganan en libertad, pierden en seguridad y su desamparo es, en definitiva, mucho mayor.

La falta de fe es pregonada sin aspavientos, pero muestra una desnudez que los personajes de Mallea -a diferencia de los de Onetti- irán revistiendo de los abrigados (y a veces falaces) esquemas de la necesidad de ser constructivos y de no perderse tras las divagaciones angustiosas y existenciales que sus primeras obras provocan. En efecto, un personaje de Onetti puede seguir repitiendo en una novela actual, el extremo original de Linacero: «un hombre evolucionado no debe hacer nada. Fíjese en los constructores, en cualquier orden de cosas. Da lástima. Toda la vida chapaleando en miserias. Mire la política, la literatura, lo que quiera. Todo es falso y lo autóctono lo más falso de todo. Si aquí no hay nada que hacer, no haga nada. Si a los gringos les gusta trabajar, que se deslomen. Yo no tengo fe; nosotros no tenemos fe. Algún día tendremos una mística, es seguro; pero entretanto somos felices»9.

También Martínez Carril en un breve estudio sobre Onetti¹⁰ ha considerado que su narrativa es representativa de la manera de ser rioplatense y montevideana en particular. -28- Más que una forma de desarraigo, constata Martínez Carril una comprensión mejor del tiempo vital, de la falta de diálogo, de la frustración presente y de la necesidad de evasión hacia una soñada vida mejor, que caracteriza parcialmente a una zona de la psicología colectiva del Uruguay. «No es solo Onetti -escribe- quien se libera (en forma mezquina o no, comprometiéndose o no). No se trata tampoco de una fuga (hacia Santa María), ni de una aceptación o, al contrario, de una rebeldía contra el hombre contemporáneo. El acento queda a mitad del camino entre la denuncia y la aceptación, entre la comprobación de que las cosas y las gentes son así (al menos así las entiende Onetti) y no hay más remedio que aceptarlos como son».

Las vidas breves y los adioses

Hundirse en una inercia contemplativa no es, entonces, una meta exclusiva de los personajes de Onetti, aunque parezca sí el resultado inevitable de una certeza previa: el hombre no renunciará nunca al auténtico sufrimiento que nace de la ruina y del caos, por que el sufrimiento es la única y sola fuente del conocimiento. Algo que ya había intuido el primer «outsider» de la novelística contemporánea: el hombre-escarabajo de las Memorias del subsuelo de Dostoievsky, aunque los tonos de Onetti estén diluídos, amortiguados -29- por la propia condición del medio en que se insertan.

La formulación de una filosofía de la existencia puede parecer, en consecuencia, débil en Onetti. Pero hay que rastrear los párrafos aislados

de sus obras para integrar un esquema que sorprende por su sencillez y por su coherencia (si se tiene en cuenta el lapso que media entre sus obras). Lo que ocurre, una vez más, es que Onetti -como buen rioplatense- entiende como sinónimo de virilidad cierta contención, cierta obligada parquedad en la explicitación de las emociones y de sus razones, una constante reconocible en autores tan diversos como Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y el propio Julio Cortázar. No hace falta remontarse a los análisis de la modalidad rioplatense efectuados por observadores como Hudson, Keyserling y Ortega y Gasset, sino tomar los ensayos contemporáneos de Scalabrini Ortiz, Martínez Estrada y Murena.

No puede extrañar entonces que Jorge Malabia diga en *Juntacadáveres*, «no quiero aprender a vivir, sino descubrir la vida de una vez y para siempre. Juzgo con pasión y vergüenza, no puedo impedirme juzgar; toso y escupo hacia el perfume de las flores y la tierra, recuerdo la condena y el orgullo de no participar en los actos de ellos»¹¹ para considerar un poco más adelante que «se me ocurre con desconsuelo que la adolescencia no es una etapa de la vida, sino una enfermedad -30- mía, un vicio de conformación, una lacra incurable»¹². Después de sus experiencias, Jorge solo acumulará una «creencia en las vidas breves y los adioses, en el vigor hediondo de las apostasías»¹³. Ese poner hincapié en la precariedad de la existencia -que da título a una novela, *La vida breve*- y en la poca importancia de cualquier acción, lo lleva al final de la novela (*Juntacadáveres*)- y como un preámbulo de su ingreso a la madurez y el consiguiente abandono de la adolescencia- a recordar la vieja canción:

las marionetas dan, dan
dan tres vueltas y se van,

Pero todo el problema de «los patrones o fines de la vida» puede ser más sencillo de lo que parece. Así Díaz Grey esboza en *El astillero* un claro «sentido de la vida». Para ello parte de la base de que «no es más que eso, lo que todos vemos y sabemos», restando toda posibilidad de trascendencia, de «sentido» filosófico a la vida. Y ese no tener sentido, «tiene un sentido claro, un sentido que ella, la vida, nunca trató de ocultar y contra la cual estúpidamente luchan los hombres desde el principio con palabras y ansiedades. Y la prueba de la impotencia de los hombres para aceptar su sentido está en la más increíble de todas las posibilidades, la de nuestra -31- propia muerte, es para ella cosa tan de rutina: un suceso, en todo momento, ya cumplido»¹⁴.

El significado de esta visión filosófica de la existencia de Díaz Grey es tan claro, como la sencillez del sentido propuesto: son los hombres los que, negándose a aceptar tanta claridad, complican todo con palabras y ansiedades. La inevitable resignación, nada angustiada por cierto, debe llevar a admitir a la propia muerte como parte de una rutina y permite comprender filosóficamente la tan mentada pasividad de los personajes de Onetti, su fatalismo que no está para nada cargado de demoníacas angustias

existenciales, sino de una especie de superación comprensiva de todos los afanes terrestres. Es esta, tal vez, una visión beatífica de neto contenido cristiano, a la que lo único que le faltaría sería el motor de la fe. Al ser consciente de su destino vital o «determinista» en esta vida, ya no se siente el héroe de Onetti perdido y no necesita adoptar posturas existencialistas típicas. Es como si los personajes hubieran madurado en su fatalismo, lo que los hace aparecer más resignados que angustiados.

Los ideales colectivos

La formulación de ideales colectivos o políticos en este contexto tiene que antojarse -32- como difícil. En *El pozo* hay referencias indirectas al contraponerse el mundo de Linacero al de su compañero de habitación, Lázaro, un comunista que trata de convencerlo «usando argumentos que yo conocía desde hace veinte años, que hace veinte años me hastiaron para siempre». Pese a su falta de fe, Linacero respeta a Lázaro y, sobre todo, reconoce que «la gente del pueblo, la que es pueblo de manera legítima, los pobres, hijos de pobres, nietos de pobres, tienen siempre algo esencial incontaminado, algo hecho de pureza, infantil, candoroso, recio, leal, con lo que siempre es posible contar en las circunstancias graves de la vida»¹⁵.

En *Tierra de nadie* intenta abordar más ambiciosamente un esquema de formulación política y lo hace a partir de un procedimiento típicamente arltiano con la presencia de vagos y utópicos proyectos políticos de contenido libertario. Bidart y Rolanda intentan varias experiencias «comunitarias», al principio en el sur (casi el Polo) y al final en «un asunto de cooperativas en el norte». Sin embargo, los imaginativos proyectos que en Roberto Arlt constituyen la trama esencial de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, quedan en Onetti mucho más atenuados en aras de la constante básica de su obra: una marginalidad a título individual, un fatalismo que no da lugar a la exaltación de la utopía.

Un plan parecido, pero más explicitado que el de Bidart y Rolanda, se recuerda en *Juntacadáveres*. -33- Marcos Bergner ha intentado organizar una experiencia comunitaria en Santa María. «La idea -recuerda Lanza¹⁶- era tan sencilla como infalible: marcharse de Santa María, afincarse en la estanzuela, recoger cosechas, alegrarse con el crecimiento y la multiplicación de los animales». El proyecto de un «falansterio» en Santa María lo concibe Marcos con Moncha Insurrealde¹⁷ y con dos matrimonios más y parte de la propia cesión que hace Marcos de su patrimonio en tierras. La habilidad de Onetti es contar el episodio cuando ya se sabe de su fracaso posterior, por lo que su mera recordación ya está teñida de un cinismo burlón, de un escepticismo disolvente y los principios -«se trataría de una labor cooperativa», de «una comunidad cristiana y primitiva basada en el altruismo, la tolerancia, el mutuo entendimiento»- están gravados por el final de promiscua vida en común, de parejas

intercambiadas y bacanales colectivas. Parecerá lógico que la «vasquita» Insurrede huya del «falansterio», los campos se vendan, los matrimonios se separen: y Marcos se convierta en un borracho potenciado al «fascismo».

Pero esta negación de ciertos esquemas no supone la negación de un distingo esencial en la obra de Onetti, aquel que enfrenta «una etapa más de la viejísima lucha entre el oscurantismo y las luces»¹⁸. En ese esquema, el -34- Larsen proyectista del «prostíbulo perfecto» en Juntacadáveres representará lógicamente a las luces, una lucha por la libertad, la civilización y el honrado comercio del que el prostíbulo de Santa María intenta ser perfecto ejemplo. El oscurantismo estará encarnado por los demás, los que viven en el mundo de los normales, los «astutos». El desajuste original tendrá aquí su explicitación filosófica: el hombre ha conseguido quedarse solo frente, al mundo, «su» verdad se ha aislado frente a la «mentira» colectiva.

-35-

2. La crisis de la identidad

También la vida es una idiotez complicada.

La cara de la desgracia.

El tono existencial de Onetti está particularmente pautado en sus novelas por la primacía de los elementos «personificativos» en lugar de los elementos «reificativos» que caracterizan a novelas del tipo de las del «nouveau roman». De este modo, los lectores de Onetti deben ver en su realidad una proposición de idealismo, donde la mayoría de los personajes contribuyen a crear (en la medida que son arquetipos) el mito que los unifica en la obra artísticamente concebida. Esa concepción estética es fundamental en Onetti, ya que la falta de un orden exterior¹⁹ que le sirva de apoyatura -36- ideológica, la convierte en el eje básico de la obra.

Lo que se sospecha -intentando trascender la actitud estética en la búsqueda de la proposición idealista de Onetti- es que la verdad no existe para él y que la realidad es susceptible de muchas variantes de las que una novela apenas puede sugerir una parte (nunca inventariar taxativamente), porque los hechos «son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene» como ha confesado él mismo. Ya se ha visto cómo la falta de una postura precisa, en el orden filosófico, lo conduce a ser un autor débil ideológicamente, lo que no le impide ser un autor típicamente idealista. El distingo elaborado por Ramón Buckley entre los subjetivistas ideológicos y los subjetivistas

lingüísticos permitiría, entonces, la inscripción de Onetti entre los primeros y una perfecta clarificación de uno de los puntos más debatidos de la estructura de sus cuentos y novelas.

Sin embargo, antes de analizar esos puntos, es necesario precisar la imagen del individuo en Onetti, ya que a partir de ella, las relaciones constantes de los personajes darán idea de su poder creativo y capacidad evocativa, base cabal de los mitos y símbolos que habrá de unificar en una estructura (universo) única, fundamento del credo estético de Onetti²⁰.

-37-

El problema de la identidad

Pertenece el héroe de Onetti, como individuo problemático que protagoniza la novela contemporánea, a la categoría de hombre que Erich Fromm ha tipificado como aquel que es libre únicamente en el sentido de que ha conseguido quedarse solo, aislado y que por eso se siente amenazado de ansiedad, duda y soledad. Por ello, ese individuo busca en la relación conflictiva con el exterior una especie de «consuelo» a su insoportable sentimiento de duda. Es como una cualidad compulsiva que lo lleva al conflicto con los demás y el contorno. Esta proyección compulsiva tiene dos modalidades típicas en Onetti, en función de las cuales puede clasificarse toda su obra:

- proyección del «yo» en el mundo exterior. El conflicto se resuelve tiñendo el contorno de la visión individual y solitaria, reconvirtiendo, recreando la realidad en función de esa visión, de esa proyección.
- desdoblamiento del «yo», crisis de la identidad que estalla en fragmentos diversos como forma de resolver sus oposiciones con la realidad. El individuo se fabrica otras identidades, se miente, imagina otros seres a través de los cuales escapa de sí mismo, se marginaliza, se refugia en la fantasía con un típico mecanismo de defensa, en el que ha sido pródiga la literatura contemporánea y que Onetti encarna típicamente para el ámbito rioplatense.

Porque el problema de la identidad es clave en los «out-sider» de la novela occidental. El hombre auto-dividido, desgarrado patológicamente -38- (rozando directamente en muchos casos la esquizofrenia) puebla las novelas que van de Memorias del subsuelo a la novelística de Kafka y Sartre y aún del reciente No soy Stiller, de Max Frisch. Son los «yo» en conflicto del hombre contemporáneo que Hesse sintetizara en los elementos simplemente antagónicos del «hombre» y del «lobo» y es la conciencia de que «el hombre indudablemente se sabe enferma en una civilización que ignora estar enferma».

En definitiva, es la conciencia que tiene el propio individuo de la falta de unidad del mundo actual y la necesidad que intuye, si quiere hacer realmente algo, de convertirse en, un «yo» agresivo que se proyecte sobre el contorno. Esa proyección no es menos dramática que la crisis de la identidad, porque también es conflictiva y porque suele desembocar en derrotas, en la medida que otros «yo» también agreden el contorno y en la medida en que hay una negación de ellos mismos por la realidad.

Las defensas de la identidad

Del análisis de estas dos alternativas, siempre tensamente críticas para el individuo, surge un interesante esquema aplicable a las obras de Onetti:

1. Proyección del «yo»: En algunas obras de Onetti -especialmente en *Juntacadáveres* y en *El astillero*- el yo del protagonista, -39- en este caso Larsen, se proyecta hacia el exterior con tanta agresividad que llega a creer que está modificando la realidad. La proyección de los proyectos de Larsen invade creativamente el contorno, buscando realizar su realidad con obstinación. Como ha dicho Hoffman de los personajes de Faulkner, sería posible repetir para Larsen la tipificación de «criatura intensa, obsesionada por su aislamiento en el mundo, anormalmente perpleja por el carácter y grado de las cargas que debe asumir y desesperada por afirmarse a sí misma, antes que la muerte haga presa en ella»²¹. Larsen desenvuelve su vida como un reto constante al modo como viven los demás (relación conflictiva base de la oposición constitutiva de *Juntacadáveres* y *El Astillero*) y repetirá su obstinada perplejidad ante cada derrota: tratando primero de imponer su «prostíbulo perfecto» como imagen de las luces contra el oscurantismo y tratando luego de levantar del caos, el absurdo y el deterioro un imposible negocio -el astillero- como un renovado desafío al modo como entienden los demás la realidad.

Esa obstinación podría dar una falsa impresión de heroísmo en el protagonista, en la medida en que la proyección del «yo» profundo se corrompe, se mediatiza o se estrella y conduce a un fracaso inevitable a la empresa propuesta. Sin embargo no la da por una razón muy sencilla: la derrota de Larsen en *El Astillero* no es heroica, porque el lector -40- tuvo siempre la clara conciencia de que no se proyectó con eficacia la causa emprendida, ni con visos de posibilidad de realización efectiva. El hecho de que Onetti facilite por medios laterales datos del despropósito del proyecto de Larsen, impide que en algún momento el plan de rehabilitación del astillero parezca creíble. Por lo tanto, la fe proyectada por Larsen, no inmuta la realidad, aspecto esencial que hace que el final sea fatalmente necesario: la derrota obvia y nada heroica, la simple constatación del despropósito original. Sin embargo, esa proyección de Larsen en su contorno impide que su «yo» se quiebre y estalle. La ilusión de creerse modificando la realidad es suficiente para que no suceda lo que sucede en otras obras de Onetti: la ruptura de la identidad.

2. La crisis de la identidad: El desajuste del individuo con el medio quiebra, en la mayoría de las obras de Onetti, el «yo cerrado» de que hablaba Henry James. Hay casi siempre un momento en las novelas o cuentos de Onetti en que el personaje despierta al hecho de que no era lo que siempre había supuesto ser, problema que en la *Vida breve* es fundamental, en *Para esta noche accidental* y en *Juntacadáveres* forma parte de un juego peligroso que termina por impregnar a Jorge Malabia de una untuosa

maldición.

A partir de esos momentos y de la concientización de su crisis de la identidad original, los protagonistas de Onetti buscan el refugio en otras identidades. Ese refugio puede ser una forma de salvación de muy variada índole: -41- física, en el caso de Ossorio, que pasa a llamarse Santana para la hija de Barcalá en la infernal huida a través de la ciudad plagada de sombras policiales que lo persiguen; psicológica en Brausen, cuándo sostiene que «lo más importante estaba a salvo si yo me seguía llamando Arce»²².

Un esquema de estas situaciones en su novelística, nos permite presentar el siguiente cuadro de casos de identidades desdobladas por medio de seudónimos, nombres falsas o, pura y simplemente, seres imaginados a partir del «yo cerrado» (ver página 42).

Pero esta forma de salvación o de refugio, supone siempre un consiguiente aislamiento del individuo en relación a los demás: Ossorio cambia a cada momento de habitación en los hoteles y habla lo menos posible con los demás. Brausen llega a decirse, encerrado en su cuarto de San Telmo, que «yo no podía asomarme, era necesario proteger a Arce»²³, es decir, que una identidad debía proteger a la otra, para lo cual debía evitarse todo contacto con el exterior. El mismo Brausen deja de pensar en los demás para proteger mejor a Arce y esos demás pueden llegar a ser su propia esposa: «no pensaba en ella (en Gertrudis); trataba de valorar la posible amenaza que la noticia de mi despido contenía para aquellas necesidades secretas: seguir siendo Arce en el departamento de la Queca y seguir siendo Díaz Grey en la ciudad al borde del río»²⁴.

-42-

-43-

Ese aislamiento es también notorio en Jorge y se hace más ostensible en la medida en que, al final de Juntacadáveres, se ve obligado a «descender al mundo».

Las relaciones con el otro yo

En estos casos de la ruptura de la identidad o del simple planteo de una crisis del individuo como tal, las relaciones emergentes entre uno y otro yo del protagonista son muy diferentes:

A) Relación sospechosa. Las relaciones entre una y otra identidad no suelen ser pacíficas en la obra de Onetti y en algún caso se suscita una peculiar tirantez. Brausen afirma así que «Díaz Grey llega a intuir mi existencia» y a murmurar con fastidio y absurdamente «Brausen mío». También teme el enfrentamiento y selecciona las desapasionadas «preguntas que habría de plantearme si llegara a encontrarme un día»²⁵, es decir, si un día uno y otro yo rompen la barrera que los separa y se encuentran para fundirse nuevamente en un solo individuo. Entretanto, la relación es sospechosa: el personaje imaginado por el personaje novelesco (imaginado a

su vez por el novelista) es espiado y se maneja con equívocos y temores de que uno (el novelesco) -44- como ha creado al otro (el imaginado) lo destruya. Por lo tanto, lo espía entre líneas, recela de él.

B) Relación de odio. Esas sospechas derivan, incluso, hacia el odio, cuando Brausen está resuelto a suprimir a Díaz Grey «aunque fuera necesario anegar la ciudad de provincia, quebrar con el puño el vidrio de aquella ventana donde él se había apoyado, en el dócil y esperanzado principio de su historia...»²⁶. Pero cuando Díaz Grey está muerto, Brausen «agoniza de vejez sobre las sábanas». Su descomposición arrastra a la de Díaz Grey, pero también a la propia ciudad «que yo había levantado con un inevitable declive hacia la amistad del río».

C) Relación de equidistancia. En otros momentos, el «yo» principal parece permanecer equidistante del conflicto: «yo -reflexiona Brausen-, el puente entre Brausen y Arce, necesitaba estar solo, comprendía que el aislamiento me era imprescindible para volver a nacer, que únicamente a solas, sin voluntad ni impaciencia, podría llegar a ser y reconocerme»²⁷.

A su vez, el propio autor-Onetti puede convertirse en un personaje equidistante: él será quien alquila a Brausen la mitad de una oficina en Buenos Aires. Y así Brausen (personaje-novelesco) describe a su propio creador: «se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, -45- dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos». La ficción llega a su propio absurdo en el desdoblamiento de identidades: Onetti crea a Brausen y éste lo enjuicia y lo describe, ignorante de su condición de personaje creado por él. Pero Brausen crea a su vez a Díaz Grey, desconfiando de ese otro (su creador) al punto de que «vigila las espaldas de Onetti».

D) El otro yo como liberación. El final de *La vida breve* es un modo de liberación: el encuentro de Brausen y Díaz Grey, creador y creado que llegan a fundirse nuevamente en un solo ser, pero distinto, como liberado. Díaz Grey le dirá a Brausen «usted es el otro; entonces usted es Brausen», en tanto éste piensa «esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarse sin esfuerzo en una verdadera soledad». El yo, liberado de sí mismo (el Brausen original ha muerto) se identifica con su desdoblamiento (Díaz Grey) en la libertad, como forma de irresponsabilidad ante los demás, como una propuesta de independencia, como un atisbo de anarquía.

¿Soledad o aislamiento?

Este análisis trae automáticamente aparejado una interrogante. Porque cuando se ha hablado, por parte de la crítica, de la soledad -46- de los personajes de Onetti, no se ha planteado paralelamente si esa soledad era el resultado de una actitud del protagonista que lo lleva a esa instancia como etapa de un proceso individual o si, por el contrario, es el medio el que lo impulsa obligadamente a esa situación. Parece notorio

que los personajes de Onetti tienen una vocación profunda por esa condición de solitarios y ello por dos razones. Una -la ya anotada de que las identidades se refugian en sus propias alternativas- y otra que surge de la especial sensibilidad para «ver más hondamente» el contorno y percibir la realidad como un castigo, algo de aquello que confesaba el héroe anónimo de L'Enfer de Barbusse: «veo demasiado hondo y demasiado». Esa sensibilidad específica se traduce generalmente en el sentido de extrañeza e irrealidad que logran impregnar los protagonistas al contorno que perciben, proyectando su «yo» profundo al exterior.

Hay un excelente ejemplo en Una tumba sin nombre de esta peculiar sensibilidad que trabaja en lacerante hondura. Un espectáculo usual -un entierro de provincia- puede transformarse, a partir de la mirada del protagonista (Díaz Grey) en un motivo de desasosiego de notas crecientes. En el origen está una simple mirada: «cuando vio empecé a ver con desconfianza, casi con odio»²⁸. La atmósfera del cementerio se subjetiviza, pasa a través de un filtro que la llena de presagios y de incertidumbre. Como ha dicho Colin Wilson -47- del «outsider» tipo: «una vez que ha dirigido, su mirada, nunca más el mundo puede ser ya el mismo lugar franco que era», Díaz Grey sigue cargando al cortejo fúnebre que se aproxima de notas de irrealidad, a partir del mismo momento en que miré hacia la izquierda y fui haciendo con lentitud la mueca del odio y la desconfianza»²⁹, para luego «medir su enfermiza aproximación» y considerar una expresión como «de vejada paciencia».

Esa sensibilidad marginal, cuando no invade el mundo ambiente, estalla en un desdoblamiento de la identidad, pero pocas veces pueden proponerse lazos orgánicos con la comunidad. Las dificultades del individuo provisto de esa sensibilidad son notorias: su relación de ruptura no puede ser meramente contemplativa (al modo de la narrativa costumbrista), ni activa o de combate (al modo del realismo crítico). El individuo no tiene ningún lazo religador que le permita considerarse formando parte de una totalidad. La máxima ambición puede ser, entonces, la de Eladio Linacero en El pozo cuando expresa que «me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños».

El desasimiento del prójimo

Faltando lazos de amor y solidaridad con los demás, siendo el amor como sentimiento -48- una difícil excepción, las relaciones del individuo con los demás suelen ser en las novelas de Onetti tirantes o desasidas de toda emoción. La pureza del alma sola no es fácil de obtener y las primeras páginas de la primera obra de Onetti ya pautan ese problema. Linacero mira hacia afuera y tiene su primer rechazo genérico: «las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca»³⁰. Su desprecio es de principio: «ninguna de esas bestias sucias puede comprender nada»³¹, del mismo modo que es drástico en la base: «la verdad es que no hay gente así,

sana coco un animal. Hay solamente hombres y mujeres que son unos animales»³².

Ese rechazo de principio del prójimo tiene originales modalidades, como la atroz imagen que conjura Larsen viendo la boca de Petrus mientras habla: «una boca que podría ser suprimida sin que los demás se dieran cuenta. Una boca que protege del asco de la intimidad y libra de la tentación. Un foso, una clausura»³³.

Son reconocibles en todas las obras de Onetti modalidades del mismo rechazo, algunas de patético extremo como la soledad de Jorge Malabia en Juntacadáveres. La única posibilidad de comprensión de Jorge está en Julia y, cuando ésta se suicida, se ve obligado a bajar al mundo «sin remedio»: Ese mundo que -49- es normal y astuto segrega una «baba» que Jorge -en tanto tenía a Julia- se cuidaba mucho de que «nunca se les acercara».

La verdad es que los personajes de Onetti tienen motivos para temer esa contaminación. Los demás son impuros y maledicentes, ensucian, toda posible relación pura. Los ejemplos son muchos y significativos en su obra. Así, Ossorio en Para esta noche es acusado de una especie de corrupción viciosa de menores en su huida con la hija de Barcalá, la hija del protagonista. Los demás «ensucian», contaminan la relación. Del mismo modo, la hija del ex-campeón de básquet de Los adioses es vista por los demás como su amante; la muchacha virgen de La cara de la desgracia es supuestamente considerada por los demás (encarnados en el desagradable mozo del hotel) como una mercancía fácil, ya prostituida. Es una cierta modalidad colectiva la que tiende a ensuciar relaciones que el protagonista cree (o conserva realmente) de otra manera. Esa incompreensión del medio ambiente acrecienta en los personajes de Onetti el refugio absolutamente individual para los sentimientos, el reducto exclusivo de las emociones más auténticas. De este modo, aquellos capítulos donde se encarna la maledicencia, la fuerza de las opiniones colectivas y mediocres, están escritos en la primera persona del plural (Juntacadáveres) o los narradores testigos colectivos se desdoblan en la visión múltiple (los tres narradores de la «Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput») que -50- pueden llegar a sostener: «en el primer momento creíamos conocer al hombre para siempre». Con esta contraposición individuo-colectividad, Onetti enfrenta a un individualismo (enfermo y acosado, pero dueño de los únicos sentimientos válidos) con los demás que, sin necesidad de paralelos sartreanos, son un verdadero infierno.

Pese a todo, hay en este rechazo una deliberada voluntad de indiferencia. En el fondo, el desasimiento del prójimo no es otra cosa que un mecanismo de defensa de la sensibilidad marginal del que sufre más que los demás y busca protegerse. Los personajes de Onetti quieren aparentar dureza («habíamos jurado ser indiferentes», recuerda Jorge en Juntacadáveres³⁴) y entonces esconden sus sentimientos bajo una cáscara de escepticismo. Una de las pruebas de esa debilidad, de esas flaquezas sentimentales que los agobian, están dadas por el propio esfuerzo para «estar al margen de todo» a partir de la conciencia de «ser un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas»³⁵. También Díaz Grey se esfuerza deliberadamente por ser indiferente cuando dice «exigimos que la gente de Santa María nos

imaginara apartados, distintos, forasteros, y hacíamos todo lo posible para imponer esa imagen»³⁶.

-51-

El mundo que apesta

Todo este análisis del individualismo del personaje de Onetti -individualismo que ya no tiene la potencialidad agresiva y triunfante del héroe de la novela tradicional y que parece más bien carente de energía vital, de fe y que está como hostigado por un mundo ambiente que rechaza- conduce a la necesidad de esquematizar sus relaciones con la escala de valores en función de la cual está desajustado. Es interesante, en este sentido, descubrir como el esquema de las «posiciones heroicas» de que hablara William Faulkner en su famosa intervención en la Universidad de Virginia, es perfectamente adecuado al mundo de Onetti. Dijo Faulkner en esa ocasión: «unos pueden decir esto está podrido, no participaré en esto, prefiero morir. El segundo dice: esto está podrido, no me gusta, no puedo hacer nada para remediarlo, pero al menos no participaré en esto, me iré a una caverna o treparé a una columna para sentarme en su cúspide. El tercero dice: esto apesta y haré algo para remediarlo...». Si se piensa en las inteligencias centrales del mundo de Onetti se percibirá que la primera actitud ante la realidad es coincidente: todos dicen «esto está podrido, apesta». Las salidas individuales se han de diversificar en la triple alternativa que ofrece Faulkner y de su comparación surge claramente el esquema de las funciones que manejan, al nivel de sus respectivas opciones personales, los protagonistas de la obra de Onetti: a) la muerte («esto está podrido, prefiero -52- morir»); pese a su presencia constante en las obras de Onetti, el tema de la muerte no asume nunca dimensiones trágicas. Su constante se rastrea en la mayoría de sus cuentos o novelas. Así, en *Una tumba sin nombre* se recoge la muerte de Rita y se intentan, reconstruir los episodios que la preceden; en «Un sueño realizado», la muerte de la protagonista ya está decretada antes de empezar la representación del sueño y es casi su obligado telón final. En la «Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput» la muerte de Doña Mina es casi grotesca y no tiene otra trascendencia que poner en marcha un mecanismo de expectativas, en buena medida frustradas. La muerte tiene también ese tono tranquilo y afable en *La vida breve*. Cuando Elena Sala muere, aparece simplemente «de vuelta de una excursión a una zona construida con el revés de las preguntas, con las revelaciones de lo cotidiano, no recogidas por nadie. Muerta y de regreso de la muerte, dura y fría como una verdad prematura, absteniéndose de vociferar sus experiencias, sus derrotas, el botín conquistado»³⁷. La muerte de *Los adioses* exige «poca sangre» y en *Tan triste como ella está* evidentemente revestida de un carácter de liberación de la que el suicidio es una de sus expresiones. Esa misma idéntica postura tendrá la *Queca* cuando Brausen la encuentra asesinada en el apartamento, «encendida de fe, manteniendo el obvio escorzo -53- de las revelaciones»³⁸. También ella

estará «tranquila y afable» y en la descripción de su muerte habrá una búsqueda de desmentidos, un no creer en su certeza.

El «prefiero morir» que resta dramaticidad a toda muerte y justifica el suicidio, permite que Ossorio sonría por primera vez en Para esta noche cuando lo sorprende la muerte. La constante con que la presenta Onetti lleva a que la muerte más inesperada -la de la protagonista de La cara de la desgracia- sea recibida con serenidad por el lector, a partir de la descripción que hace el personaje principal.

Del mismo modo constituyen salidas obvias, casi naturales al rechazo del «mundo que apesta», los suicidios de Risso en El infierno tan temido y al del condenado ex-deportista de Los adioses.

b) el escapismo, la marginalidad («no participaré en esto, me iré a una caverna...»). Esta es la salida típica del personaje de Onetti, huida que es uno de sus mitos más recurridos y que es capaz de crear un mundo de referencias propias -Santa María- con tal de eludir la realidad directa. Ese mundo inventado supone una geografía propia y el manejo de personajes cuya composición social es típicamente marginal (lumpen, «detraquées», prostitutas y fracasados). En otros casos la huida es hacia el pasado (recuerdos, deformaciones fantasiosas) o hacia el futuro (planes y proyectos irrealizables) o simplemente hacia el mundo de los sueños. En el extremo de la hipótesis -54- del escapismo de Onetti está la locura, una evasión perfecta que roza con deliberada fruición en varias de sus obras. Este punto, por su importancia, merece un capítulo especial en este ensayo (ver «Los mecanismos de la evasión»).

c) la voluntad de participación («esto apesta, haré algo para remediarlo»). En Onetti, negada toda posible solución colectiva, hay únicamente dos modos de insertarse en la realidad: por el amor o por el odio, dos sentimientos que no serán necesariamente antagónicos. El odio es un modo de salir de la indiferencia o del aburrimiento y un personaje naturalmente activo como Larsen, en la medida en que está empeñado en romper los límites de una rutina y de un orden, puede llegar a enfurecerse y a desconcertarse al no encontrar un objetivo concreto de odio³⁹. Arce también sostendrá «descubrí el odio y la incomparable paz de abandonarme a él»⁴⁰. Pero el amor -tal como lo entiende Onetti- será el modo más puro de rescate individual y donde una larga tradición literaria occidental -la ascética cristiana- permitirá la apasionante unión del mal (encarnado en su consecuencia: el pecado) con el ansia de rescate y pureza del hombre que se sabe condenado inexorablemente de antemano. El largo periplo novelesco de Onetti no será otra cosa que la búsqueda paciente de esas sucesivas y únicas respuestas posibles a la certeza previa de que nada vale la -55- pena ser hecho. Esa desesperada proyección del hombre en su dimensión existencial más desgarrada: la concientización del amor imposible, permitirá borrar, en la mayoría de las obras, el sentido o la importancia de lo anecdótico y pondrá al desnudo su mejor condición de escritor: transmisor de desazones, conjurador de inquietudes.

El trasfondo de la tristeza

Sin embargo, la coincidencia en ese estado de escepticismo y fatalismo con los personajes de Faulkner, no implica en Onetti una idéntica actitud vital. No basta decir en común «esto está podrido»: las razones pueden ser (y son) sensiblemente diferentes en uno y otro escritor.

Si cabe un primer distingo esencial, éste sería el aventurado por Luis Harss en el sentido de que Faulkner es un trágico, en tanto Onetti sería un patético.

En Onetti hay un «sustractum» de fondo sobre el cual se mueven las sensaciones básicas de los personajes, sean éstas la tristeza, la soledad o, eventualmente, el amor. Ese fondo básico es el aburrimiento, una especie de motivación de la inactividad y la parálisis, un sesgo preciso desde el cual se contempla el mundo. El tema del aburrimiento aparece en la misma primera página de *El pozo*, cuando Eladio Linacero expresa que «me paseaba... aburrido de estar tirado». Esa constante se sigue -56- manteniendo un par de páginas más adelante, cuando expresa: «estoy contento por que no me canso ni me aburro»⁴¹. Ese fondo circula luego por todas sus obras y llega, incluso, a *Juntacadáveres*, donde las caras pueden llegar a «estar infladas por el aburrimiento». En unos casos es el propio paisaje creado el que influye sobre los estados de ánimo y los hace desembocar fatalmente en el aburrimiento. Un sábado estival en *Una tumba sin nombre* está «henchido por la inevitable domesticada nostalgia que imponen el río y sus olores, el invisible semicírculo de campo chato». La pasividad, enancada en el aburrimiento, llevará a que la previsión del futuro de Santa María sea «mirarse envejecer parsimonioso, ecuánimes, sin sacar conclusiones»⁴².

El narrador, que asume claramente su papel protagónico en «Jacob y el otro», parte también de una marginalidad encarnada en ese estado indiferenciado del aburrimiento: «yo estaba aburriéndome en la mesa de poker del Club y sólo intervine cuando el portero me anunció el llamado urgente del hospital», cuenta el médico Díaz Grey. El manejo de un recuerdo puede ser, en otra oportunidad («La casa en la arena») el modo de neutralizar el aburrimiento, es decir, lo excepcional (como lo es ese recuerdo) que interrumpe lo normal: «aburrirse sonriendo».

-57-

Al constituir el fondo esencial sobre el cual se edifican otras sensaciones o actitudes, el aburrimiento tal como lo entiende Onetti- se inscribe en una trayectoria existencialista que tiene su mejor expresión en una página de Soren Kierkegaard en *Entweder-Oder*, cuando expresa que «los dioses se aburrían y crearon al hombre. Adán se aburría porque estaba solo, y así se creó a Eva... Adán se aburría solo, y luego Adán y Eva se aburrieron juntos; entonces Adán y Eva, y Caín y Abel se aburrieron en familia; entonces aumentó la población del mundo, y las gentes se aburrieron en masa. Para divertirse a sí mismos, idearon construir una torre lo bastante alta para alcanzar los cielos. La idea misma es tan aburrida como la altura de la torre, y constituye una prueba tremenda de cómo el aburrimiento ha alcanzado a la mano superior».

A partir de ese fondo existencial, los personajes de Onetti pueden graduar los estados anímicos que se les superponen, aunque los pasajes de uno a

otro suelen estar manejados con una gran sutileza. Jorge Malabia en Juntacadáveres lo explicita muy bien cuando afirma «yo, este al que designo diciendo éste, al que veo moverse, pensar, aburrirse, caer en la tristeza y salir, abandonarse a cualquier pequeña, variable forma de la fe y salir»⁴³. Esa graduación es, justamente, la que permite atisbar el umbral de diferencia entre la tristeza y la felicidad, la soledad o el amor, con sus puntos intermedios y superpuestos, como -58- los que traduce el protagonista de Una tumba sin nombre cuando expresa «aquel punto exacto del sufrimiento que me hacía feliz; un poco más acá de las lágrimas, sintiéndolas formarse y no salir». En ese «punto exacto» se rozan las emociones aparentemente contradictorias, permitiendo que todo sea «un poco nebuloso, tristón, como si estuviera contento, bien arropado y con algo de ganas de llorar»⁴⁴.

La tristeza, como una de las emociones desarrolladas sobre el «sustractum» del aburrimiento, tiene en Onetti notas muy particulares. Por lo pronto, puede ser un sentimiento que se da paralelo al del amor, como una modalidad. «Había empezado a quererla -dice el protagonista de La cara de la desgracia- y la tristeza comenzaba a salir de ella y derramarse sobre mí»⁴⁵. Al mismo tiempo, el estado de la tristeza en Onetti es aquel que garantiza estar a salvo de la rebeldía y la desesperanza. Brausen cruza la noche de su fracaso al intentar escribir el argumento de cine que le ha pedido Stein y al salir del fracaso lo hace por «el borde de la tristeza» y la ve como «dilatada, prácticamente infinita, como si hubiera estado creciendo durante mi sueño». Entonces comprende que «si no luchaba contra aquella tristeza repentinamente perfecta: si lograba abandonarse a ella y mantener sin fatiga la conciencia de estar triste; si podía, cada mañana, reconocerla y hacer -59- que saltara hacia mí desde un rincón del cuarto, desde una ropa caída en el sueño, desde la voz quejosa de Gertrudis; si amaba y merecía diariamente mi tristeza, con deseo, con hambre, rellenándome con ella los ojos y cada vocal que pronunciara, entonces, estaba seguro, quedaría a salvo de la rebeldía y la desesperanza»⁴⁶.

El trauma original

En el origen, como se vio, hay un fatalismo de clara connotación filosófica y hasta, si se quiere, sociológica. Ese fatalismo puede nacer, en unos casos, de la inercia o costumbre, en otros será un resultado natural de la edad, en la mayoría el resultado de un trauma. Sobre ese fatalismo, el aburrimiento es indudablemente un «sustractum» que amortigua cualquier salida heroica o excepcional, por lo que esa peculiar modalidad de la tristeza es más fácil de entenderla en su función pasiva que como potenciación activa del personaje hacia el exterior. Vale la pena detallar etapas.

El abandono o la inercia está ya presente en El pozo, cuando Linacero dice «cada vez me interesaba menos el asunto y seguía oyendo por costumbre»⁴⁷,

abandono que es reivindicado en algún caso como «lo que corresponde». «No se preocupe -se afirma- no vale la pena, y tal vez lo que corresponde es que nadie -60- pueda hacer algo por él». Del mismo modo, la edad madura opera como un puente obligado para ser resignado. Eladio Linacero cumple justamente cuarenta años la noche en que empieza a escribir sus recuerdos y sus sueños en *El pozo*. Brausen reflexiona sobre su fracaso, tirado en una cama, y lo acepta con «la resignación anticipada que deben traer los cuarenta años». Díaz Grey es imaginado en su frustración como un médico de alrededor de cuarenta años; Larsen es derrotado en *Juntacadáveres* cuando tiene cuarenta años. A veces ese tope se puede adelantar como en el caso de Julián, el hermano suicida del protagonista de *La cara de la desgracia*, al que «desde los treinta años le salía del chaleco un olor a viejo»⁴⁸.

Otro origen del fatalismo y su aburrimiento consiguiente brota del trauma que está en la base de casi todas las obras de Onetti. Las funciones de los estados emocionales de los protagonistas suelen partir inequívocamente de la consecuencia traumática de una situación anterior. Siempre (en el origen de la novela o del cuento) acaba de pasar algo que el lector percibe y que sólo va sabiendo poco a poco en sus consecuencias. Lo que ha pasado (y suele escamotearse) es que un hecho ha provocado una ruptura fundamental en la vida del protagonista: un divorcio para Eladio Linacero⁴⁹, una separación para Risso⁵⁰, el -61- suicidio de Julián para el protagonista de *La cara de la desgracia*, la extraña muerte de Rita⁵¹, el descubrimiento para un deportista triunfador que tiene una tuberculosis sin cura⁵², siempre algo previo a lo que se vive en la novela en sus ecos, de lo que se recogen sus ondas, pero casi nunca en el acontecimiento mismo.

Esa relación traumática previa -que inscribe aun más nítidamente a Onetti entre los creadores de héroes más resignados que angustiados- tiene varias consecuencias importantes en su obra:

a) desde la primera página de cualquiera de sus novelas o relatos hay una atmósfera ya creada, en la que los episodios anecdóticamente claves están escamoteados y son siempre anteriores al presente histórico de la obra. En algún caso hay episodios sucesivos de la anécdota y en los espacios inter-anecdóticos se desenvuelve una línea temática, que en Onetti está caracterizada por su consecuente referencia pendular a los leitmotifs que la recorren.

b) la relación traumática previa que tiene el personaje le provoca casi siempre un efecto paralizante, es decir, detiene el impulso del héroe en forma abrupta. Por ello es que priman en las obras los elementos reflexivos por sobre los activos y cuando éstos existen están casi siempre guiados por un impulso de huida, de evasión del centro de la problemática.

-62-

c) ese trauma supone una amputación que puede ser de orden espiritual (un divorcio, una separación sentimental), pero que puede asumir también una forma física como símbolo del mismo sentido traumático. La extirpación de un seno de Gertrudis en *La vida breve* tal vez sea el ejemplo más notorio y directo (con sus implicancias de castración), del mismo modo que la pérdida de una capacidad física en el deportista de *Los adioses* puede

aparecer como mixta: los efectos psicológicos de la amputación de una habilidad física.

Como se ha señalado, Onetti «prefiere torcer el cuello a esas efusiones, de conformidad con la línea permanente de retención que lo singulariza en literatura, y concentrarse en las sensaciones que origina en un determinado personaje una acción pasada o futura que ni siquiera es desarrollada»⁵³. Ese trauma original es causa obligada, entonces, de toda la gama de emociones y sentimientos posibles. En este sentido no puede prescindirse de la piedad, un sentimiento que muerde el flanco existencial de muchos seres de Onetti, y de la soledad, una sensación «que siempre resulta asombrosa cuando nos ponemos a pensar»⁵⁴.

Si en este esquema la felicidad aparece -como en La cara de la desgracia- el protagonista puede llegar a sentirse «incrédula» de esa emoción, tan fatalizado está por su -63- condición existencial anterior. Así asegura que esa felicidad «no la había merecido nunca» y «anda dando las gracias por ella»⁵⁵. En nombre de esa misma felicidad puede llegar a aceptar una culpa que muy probablemente no es suya, aspectos todos de una condición de humillado original que no cree poder rehabilitarse, pese al ofrecimiento azaroso del destino. Lo normal es la infelicidad con sus formas variables: «la repentina, como enfurecida, breve infelicidad; hay también la otra, gris, diaria, sin un final previsible». Y es que en toda la obra de Onetti hay una actitud filosófica de condenación que muy pocas cosas pueden desmentir. No se puede negar que «también la vida es una idiotez complicada»⁵⁶.

La salvación por la escritura

Sin embargo, tiene que existir una salida y para Onetti y sus personajes existe: escribir. Si creemos con Roland Barthes que «el gesto crea, no realiza, y por consiguiente, su esbozo importa más que su trayectoria» el sentido estético de esta inmutabilidad fatalizada, presente en la mayoría de sus relatos, adquiriría una apasionante dimensión apenas explorada hasta ahora en el análisis de sus obras.

Porque si el personaje está condenado por creer que «todo apesta», no lo está necesariamente el autor y éste puede cederle parte de -64- sus derechos como escritor para tentar la salvación que necesitan, sus héroes. Tal la amable ficción novelesca que se permite Onetti. «Cualquier cosa repentina y simple a suceder y yo podría salvarme escribiendo» piensa Brausen en La vida breve, ratificando una vocación de salvación personal por la escritura que ya había pautado toda la conducta de Linacero en El pozo, que no es otra cosa que lo que escribe en un tirón de veinticuatro horas.

Esa creación que Onetti le permite a sus héroes es su propia salida, formulación creativa que le ha preocupado particularmente que sea original. Una frase, aparentemente cifrada en La novia robada tiene su explicación en el tiempo: «escribe, porque es fácil la pereza del paraguas

de un seudónimo, de firmar sin firma: J. C. O. Yo lo hice muchas veces. Es fácil escribir jugando»⁵⁷. La «pereza del paraguas» había sido explicada años antes en un reportaje periodístico. Interrogado sobre las influencias que reconocía haber sufrido, dijo Onetti «centenares, pienso. Tuve, desde la adolescencia, el terror de aparecer -luego de años de trabajo- descubriendo el paraguas. Y de exhibirlo con una sonrisa satisfecha»⁵⁸. Al interiorizar los procesos, que considera insuperables por su radical fatalismo, Onetti -como ha dicho Goldmann de Genet- sería una «especie de outsider no-conformista, llegaría -65- a ser un pesimista radical, para quien solo el arte y la apariencia pueden constituir la compensación estética de una realidad engañosa e insuficiente»⁵⁹. En algunos casos la propia tesis del relato es la exaltación de los poderes de la imaginación, credo estético que se ha considerado⁶⁰ con nítido apoyo gnoseológico: contar es comprender, comprender es crear. Nada paradójicamente por cierto, la falta de fe en cualquier dogma que no sea su propia condición de creador, ha dado a Onetti una gran libertad y le ha permitido transportar sucesivamente los planos de un presunto realismo (que sabe al fin de cuentas tan producto de la imaginación como lo puramente fantástico) hacia los de una estructura onírica. Círculos concéntricos, intercambiables en la medida en que el autor es dueño de la mentira original, de la falacia que toda creación apoyada exclusivamente en la creación supone en definitiva; libertad asumida por Onetti con una indiscutible vocación de escritor; clave del particular sello de su originalidad estética.

-[66]- -67-

3. Los mecanismos de evasión

-Hum, invierno... Hay que disparar, Diego; lejos, hasta el fin.

(Tierra de nadie, pág. 145).

(No se encuentra en la obra de Juan Carlos Onetti una voluntad deliberada de insertar sus tramas en un contexto histórico determinado, pautado por coordenadas generales y con la obligada referencia a acontecimientos, esquemas y aún lugares geográficos de ámbito reconocible o identificable. Porque es evidente que el autor participa de una forma de resistencia individual, que no ha podido apoyarse en lo exterior del mundo, y que ha preferido siempre los procesos psíquicos, afectivos, antes que los conceptualizados, impulsos no siempre explicados o explicables. La única excepción -su novela Tierra de nadie- ratifica esa voluntad escapista y su preferencia por todas las situaciones marginales. Al aparecer en 1941, Onetti tenía 32 años y es notorio que al escribirla

intentó abordar a la gran ciudad de Buenos Aires -68- al modo como John Dos Passos lo había hecho con Nueva York. La atmósfera concentrada de su primera obra -El pozo- se despliega aquí en un vasto fresco que, tal como el que desarrollara Roberto Arlt en el mismo ámbito rioplatense, intenta captar la caótica multiplicación de seres e ideas que caracteriza la década del treinta en la capital argentina. Paradojalmente, esa ambición cosmopolita de Onetti fracasa en la misma medida en que adelanta cuáles serán las claves de su triunfo futuro.

La «tierra de nadie» es, sin lugar a dudas, la gran ciudad («estoy aquí en una ciudad cualquiera» se dice impersonalmente en la página 120) donde se puede descubrir un secreto pregonado a voces: que la vida no tiene sentido y donde la sensación que domina al hombre es la de «estar en una casa cercada, en la trampa sin esperanzas de huir». Porque ya en Tierra de nadie, la esperanza de huir y la marginalidad, pese a estar sumergido su trama en una gran capital, es la esencia misma de la novela. En efecto, hay una notoria actitud marginal en todos los personajes, potenciada a una doble dimensión: por un lado, la marginalidad social de los protagonistas en relación a la propia ciudad en que viven. Onetti elige desclasados, fracasados, prostitutas, un vago lumpen, no funcionando ninguno en relación a los poderes reales de la sociedad. Paralelamente, la misma ciudad de Buenos Aires está presentada en una situación marginal en relación a lo que se entiende por centro del mundo: Europa. Es allí, en el viejo continente -69- donde se dirime la guerra mundial, que los personajes habrán de contemplar como testigos y con clara conciencia de que son sus pasivos espectadores. En la obra se habla continuamente de esa guerra y se diferencia nítidamente su calidad no comprometida en relación al drama del conflicto bélico.

Pero además ya en Tierra de nadie la presencia de lo sucio, lo gastado y la sensación de que los escenarios nuevos (Buenos Aires) de los continentes nuevos (Latinoamérica) ya están agotados y desvencijados, es notoria. Lo lustroso del sudor, esa nota que ensucia deliberadamente el rostro de Larsen, lo «grasiento», aparece ya como sinónimo de un abandono y un deterioro prematuro, de un aire caduco que tendrán siempre por atmósfera sus escenarios reales. Y también en Tierra de nadie, pese a la abundancia de personajes y de dialogados, aparece ya la disconformidad radical con el medio y la parálisis consiguiente, típica en el personaje de Onetti. En Tierra de nadie no pasa, en definitiva, casi nada y la proporción de proyectos en relación a los actos efectivamente realizados es mayor aunque en la excepcional de Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt.

Los mecanismos de defensa

Es que las novelas de Onetti pertenecen al período final de una etapa en que el héroe problemático ha perdido su total apoyatura en -70- un mundo y en un sistema en el cual las formas tradicionales del individualismo (que podían tolerar una cierta movilidad de esa problemática) lo rechazan, lo obligan a una marginalidad inevitable. Esa

voluntad de escapismo será resultado de un desajuste previo, de una imposibilidad de lograr integrarse la sensibilidad aguzada en un mundo que ya maneja otros valores.

En cualquiera de estos casos, el mecanismo de evasión supone ese desajuste previo del protagonista con el mundo ambiente que integra. Ese desajuste implica a su vez una tensión dolorosa que se quiere evitar por el medio más gratificador: escapando de ese dolor hacia zonas que se controlan. Esa huida está considerada como una típica conducta defensiva a la que debe entenderse como «las técnicas con las que opera la personalidad total, para mantener un equilibrio homeostático, eliminando una fuente de inseguridad, peligro, tensión o ansiedad. Son técnicas que logran un ajuste o una adaptación del organismo, pero que no resuelven el conflicto y por ello la adaptación recibe el nombre de disociativa»⁶¹. En el caso de los personajes de Onetti esa conducta defensiva -en cuanto mecanismo de evasión- asume las modalidades típicas de la resolución de la inseguridad por una proyección, una regresión o un aislamiento. Por ejemplo, para Eladio Linacero, la fuente de su inseguridad y tensión original es resuelta en -71- buena parte por las proyecciones que realiza. Y es resuelta por una razón muy sencilla: esas zonas proyectadas -contrariamente a lo que sucede con la realidad- son controladas por él. Claro que la contrapartida de ese control, es una restricción paralizante de toda su actividad. Echado en la cama o paseando por la habitación de una pensión, Linacero obvia las consecuencias de su traumático divorcio, proyectando uno de los términos de su divalencia (disociación de la ambivalencia que le es inherente) y obteniendo que surja una estructura con un objeto propio (sus sueños, sus recuerdos) al cual está ligado parte de su yo. Linacero participa de sus proyecciones en la medida en que no participa de la realidad y así «trabaja» en un aserradero en un bosque de pinos en Alaska o en una mina de oro, o «termina en paz su obra maestra en una cabaña de Suiza».

El mismo Linacero puede asumir, en otros casos, la regresión como conducta defensiva tipo, es decir, «la que tiene lugar siempre que aparece un conflicto actual que el sujeto no puede resolver y entonces reactiva y actualiza conductas que han sido exitosas en otro momento de su vida, pero que corresponden a un nivel de vida anterior, infantil»⁶². En general, casi todos los personajes de Onetti prefieren un período difuso de la adolescencia, dándose las regresiones a partir de las crisis derivadas de conflictos amorosos. Toda pareja en conflicto obliga a que el hombre intente reactivar las conductas del pasado. Linacero con Cecilia, -72- Brausen con Gertrudis, Díaz Grey con Molly, todos buscan mantener su equilibrio homeostático por regresiones, siempre orientadas a un período inmaduro de la existencia.

Tampoco es ajeno -en este esquema- el aislamiento como conducta defensiva tipo del personaje. En este caso, hay un distanciamiento de la conducta ligada a uno de los objetos fraccionados de la personalidad, siempre que se ha producido una situación dolorosa que el protagonista elude: un divorcio en *El pozo*, una operación en *La vida breve*, la muerte de un hermano en *La cara de la desgracia*, etc.

En cualquiera de estas hipótesis, el yo fundamental del protagonista aparece restringido a una limitación de la personalidad, en la misma

medida en que esas conductas defensivas operan contra una parte del mismo yo, ligada a un objeto perturbador. Esa restricción de la personalidad, en algunos casos, es de tal magnitud que la capacidad del yo se reduce a un mínimo; en tanto en otros casos se defiende invadiendo (subjektivizando) todo el contorno: nunca manteniendo la relación de equilibrio real y necesario entre el individuo y los demás.

Esos mecanismos de evasión pueden ser clasificados operando de acuerdo al siguiente esquema:

-Evasión espacial: la disociación del personaje con su contorno real lo llevan a proyectar viajes a escenarios reales, pero siempre lejanos y de imposible acceso material (en función de las posibilidades del protagonista); o a crear una geografía -73- propia, totalmente inventada (Santa María) sobre la cual se irán levantando nuevos personajes unidos al mismo fatalismo original es decir, no-liberados por su condición de imaginados.

-La huida en el tiempo: los personajes se sumergen en recuerdos, en deformaciones fantasiosas del pasado o se proyectan hacia adelante en vagos e irrealizables planes, pero siempre trascendiendo su tiempo presente, huyendo de los compromisos a que lo inmediato los obliga.

-Marginalidad social: el personaje de Onetti prefiere siempre un no-participar en los mecanismos sociales y de poder; margina ocupaciones y responsabilidades, orilla clases sociales, suele caracterizarse como simple testigo o espectador de las situaciones.

-Evasión psicológica: en cualquiera de las hipótesis posibles, el personaje de Onetti tiene una actitud, una postura que lo impulsa a la huida. Esa predisposición puede llegar a su extremo más tajante: la locura, evasión integral, la huida definitiva.

El punto de vista como alejamiento

La constante de la evasión, en cualquiera de sus formas (espacial, temporal, social o psicológica) se traduce en un procedimiento narrativo.

-74- La contemplación de lo que hacen los demás es la condición ideal del testigo y forma inequívocamente el punto de vista desde el cual una historia es narrada. En esa misma medida, las novelas y cuentos son relativizados en la formulación de sus posibles verdades y convertidos en una hipótesis agresiva de arbitrariedad cierta.

Esa actitud de testigo y su consiguiente traducción a un procedimiento narrativo, que llega a ser el elemento fundamental para dar el sentido de la propia obra, es notorio en *Una tumba sin nombre*. Aquí Díaz Grey recoge pasivamente distintas versiones (o mentiras) de una historia que, en el fondo, no le interesa mucho. Y esas versiones diferentes aventuran incluso la hipótesis de una posible felicidad basada en el hecho de que no hay una verdad. Reflexiona Díaz Grey sobre «la historia que podría ser contada de manera distinta otras mil veces y lo hace para decirse "lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentía en paz, seguro de haber

logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas"». El procedimiento -un narrador aparentemente desinteresado- se repite en «Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput» (donde el narrador-testigo es colectivo), en «Esbjerg, en la costa» y en Los adioses. Esa relativización por la marginalidad y el aparente desinterés del protagonista en contarla, hace que «una historia sea conocida, -75- sin entenderla bien»⁶³ o que parta de una vaga creencia que se desmiente en el transcurso de la obra⁶⁴. Ello permitirá también la impunidad de ofrecer a los lectores de El Astillero dos variantes del final.

El procedimiento de contar la historia a través de la versión de terceros, pasivos y espectadores de las acciones de los protagonistas principales, permite a Onetti amortiguar la explicitación de toda emoción y, fundamentalmente, toda certeza. La duda que provoca lo que se va contando alimenta con maledicencias y rumores casi todas sus obras, y las inficiona de incertidumbres. Para esa tarea, Onetti suele usar el plural, encarnando una especie de personaje-colectivo que recoge rumores y expresa el sentimiento chato de la comunidad. «Los pobladores antiguos podíamos evocar entonces» se anota en un caso⁶⁵ y en otros -como en los tres capítulos claves de Juntacadáveres en que esa masa colectiva opina, enjuicia y llega a amenazar con una acción directa- la colectividad se divide en dos grupos tajantemente separados por un hecho: «nosotros, los que bajábamos el camino y los que no lo bajábamos». Unos son los que «íbamos a llamar en la gruesa puerta de la casa de la costa» (el prostíbulo) y los otros son «los que no descendíamos el camino sinuoso y polvoriento»⁶⁶, pero en cualquiera de los casos -76- «todos aceptamos, indiferentes o no, que se quedaran para siempre».

El manejo del punto de vista, a partir de la conciencia individual o colectiva siempre marginal, permite a Onetti borrar en muchos casos las hipótesis de la narración. Resuelto con perfecta eficacia en el final de La cara de la desgracia, el procedimiento es explicado en Una tumba sin nombre, cuando el personaje-testigo expresa «esto era todo lo que tenía después de las vacaciones. Es decir, nada; una confusión sin esperanza, un relato sin final posible, de sentido dudoso, desmentido por los mismos elementos de que yo disponía para formarlo. Personalmente, sólo había sabida del último capítulo, de la tarde calurosa en el cementerio.

Ignoraba el significado de lo que había visto, me era repugnante la idea de averiguar y cerciorarme»⁶⁷. Es decir, hay un rechazo de la certeza como posibilidad de conocimiento que dignifica la posición marginal, que justifica cualquier desinterés en nombre de una especie de pudor por todo lo que sea participación efectiva.

La huida en el espacio real

En las variantes esquematizadas de los mecanismos de evasión en Onetti, la

evasión hacia otros países por medio de la fantasía o el simple deseo formulado, es una de las más -77- curiosas y significativas. Por lo pronto, porque los países existen en la realidad (generalmente son países europeos), aunque adquieren ribetes fantásticos en la medida en que son evocados desde una imposibilidad material de acceder a ellos. Esa imposibilidad, generalmente planteada desde un despropósito original, magnifica las distancias reales y da un viso de proyecto irrealizable al viaje proyectado. Esos proyectos tienden a centrarse en los lugares donde el protagonista cree que pasan cosas y donde se supone que está el centro del cual el ámbito rioplatense no es más que su orilla sucia de desecho. Sin embargo, la evasión en el espacio asume muy diversas modalidades. En El pozo, los escenarios a los que «viaja» Eladio Linacero son escenarios de países de aventuras leídos en novelas de adolescencia, lecturas apenas superadas o trascendidas en términos de maduración personal: Alaska, una mina de oro en Klondike, una cabaña de troncos en Suiza, lugares donde hay jugadores de poker, «sheriffs», etc. En otro caso -Tierra de nadie- el proyecto de huida se da a partir de un rechazo del escenario local, gastado y maloliente, adonde llega el invierno y se siente la necesidad de que «hay que disparar» y tiene su meta en una exótica isla paradisiaca de la Polinesia. Esa isla -objeto de una difusa herencia en litigio- es el único lugar donde se puede proyectar realmente «no hacer nada», ya que «es el único sitio en que se puede no hacer nada sin hacerle mal a nadie y -78- sin que nadie se interese»⁶⁸. Aquí se dan las dos aspiraciones del tipo marginal de Onetti: no hacer nada y no molestar al prójimo. El proyecto de huida de Tierra de nadie fracasa, obviamente. Al final Aranzuru mira resignado la orilla del río que bordea a su ciudad gris y descubre que «ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra»⁶⁹, aunque lo que importe sea comprobar como durante toda la novela el proyecto irrealizable ha actuado como motor y válvula de escape, especialmente en Violeta, la más empeñada en recuperar el paraíso perdido. Y podrá llegar a serlo, al punto de bordear el ridículo: Violeta aparecerá vestida de tahitiana entre las cuatro paredes de un apartamento bonaerense. «Frente al espejo, de espaldas a él, la mujer se acomodaba flores blancas en la gruesa trenza rubia que le ceñía la cabeza. Estaba descalza, las piernas y el busto desnudos. Un montón de collares le colgaba temblando entre los senos y rodeándolos. Desde la cintura caía floja y crespa una falda espesa de paja y, acomodada en el respaldo del diván, había una pequeña guitarra redonda con cuerdas brillantes»⁷⁰. Lo que puede presentarse como una potenciación de evasiones, en la medida en que hay una imposibilidad material de concretar el viaje, puede ser en otros casos el resultado de una nostalgia de escenarios originales, nativos -79- -como en «Esbjerg, en la costa», donde una danesa -Kirsten- se rodea de objetos de su país («se dedicó a llenar la casa con fotografías de Dinamarca, del rey, de los ministros, los paisajes con vacas y montañas»), habla reiteradamente de las costumbres de su país («pueden dejarse las bicicletas en la calle o las negocios abiertos») o del paisaje («le dijo que los árboles eran más grandes y más viejos que los de cualquier lugar del mundo... dijo que al amanecer uno se despertaba cuando empezaban a chillar pájaros del mar...»)⁷¹. En este relato, la evasión espacial es casi la terapia obligada para una desesperanza que

Montes, el marido, encara con paciencia («y él terminó por convencerse que tiene el deber de acompañarla») al llevarla al puerto a cualquier hora a ver partir los barcos «mezclándose un poco con gentes, con abrigos, valijas, flores y pañuelos», con «la sensación de que cada uno está solo, que siempre resulta asombrosa cuando nos ponemos a pensar»⁷². Sin embargo, haber plasmado el escape a Europa en alguna oportunidad puede ser traumático para un personaje. Para Moncha Insurralde -La novia robada- Europa le hace trasponer los umbrales de la locura, cuando en Venecia «convierte en parte suya lo que era más cerca de un sueño despierto que se puede tener», sueño ratificado poco después en Barcelona. El débil hilo que separa la lucidez del delirio se quiebra cuando un sueño -80- se puede vivir: «ergo», se puede decir que más vale seguir soñando. Hay una buena prueba de esta alternativa -que prefiere seguir imaginando una evasión en el espacio a concretarla efectivamente- en el relato «El álbum». Aquí la evasión imaginada por Carmen Méndez es el punto de partida para que Jorge Malabia participe de ella apasionadamente, hasta el momento en que descubra que la fantasía responde a la realidad, al punto de que «infamaba cada una de las historias que me había contado, cada tarde en que estuve queriendo y la escuchaba»⁷³. La realidad, lo cierto, defrauda y ensucia más que el fruto de una fantasía, reivindicada como un reducto de complicidad en una relación de amantes. Esa misma realización de la evasión puede provocar, como en el caso de Miriam (Mami) y Stein en La vida breve, una paralización de toda acción en función de una falsa nostalgia de París al que recuerdan exclusivamente como «aquello es vida!».

El reino de Santa María

Pero el gran escape, no ya de los personajes, sino del propio Onetti es a la ciudad de Santa María, esa especie de «condado» creado como ficción y refugio de la mayoría de sus tramas a partir de La vida breve. Si en sus -81- tres primeras obras, el tema de la huida es una constante, en la cuarta novela logra plasmar Onetti el reino «propio» de los testigos y marginales. Efectivamente, soñar con los escenarios de las novelas de la adolescencia es la esencia de la evasión en El pozo, una isla paradisíaca de la Polinesia es la meta imposible de Tierra de nadie, huir (simplemente huir) es la constante de Para esta noche, pero en La vida breve esa evasión por la fantasía se materializa en una ciudad, enmarcada en una zona de límites vagamente litorales argentinos-uruguayos. Santa María ha significado a partir de esta novela, el refugio definitivo al que han pasado a vivir todos los marginales del resto de su obra. La prueba exacta de la magnitud de la voluntad y predisposición hacia el escapismo y la evasión, la da la posibilidad de que la fantasía de un hombre -Brausen- sea capaz de plasmar materialmente un escenario que, a partir de su creación, cobra una especie de vida independiente, al punto de consagrar a Brausen el nombre (y el monumento) de «fundador» de Santa

María. La intensidad del origen de esa creación está pautado por un episodio traumático en la vida de Brausen: Acaba de volver Gertrudis del hospital donde se le ha seccionado el pecho izquierdo, llora de dolor y Brausen la calma con una inyección de morfina. Cuando ella finalmente se duerme, él cobra conciencia de que «una cosa había terminado y otra cosa comenzaba, inevitable; sabiendo que era necesario que yo no pensara en ninguna de las dos y que ambas eran una -82- sola cosa, como el fin de la vida y la pudrición». Lo que comienza en Brausen es «la necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos»⁷⁴. Esa ciudad se llama Santa María y es tan imperativo su surgimiento en la noche en que Brausen oye quejarse a su lado a la recién operada Gertrudis que cada elemento imaginado «debía» ser así: «Díaz Grey debía usar anteojos;... debía moverse en un consultorio donde las vitrinas... este médico debía poseer un pasado tal vez decisivo y explicatorio...»⁷⁵.

Dos páginas más adelante, Brausen puede decir, algo más calmado, «tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Sigilosamente, lento, salí de la cama y apagué la luz. Fuí caminando a tientas hasta llegar al balcón y palpar las mederas de la celosía, corrida hasta la mitad. Estuve sonriendo, asombrado y agradecido porque fuera tan fácil distinguir una nueva Santa María en la noche de primavera». Es decir, el Brausen que quiere huir, sonrío, asombrado y agradecido por lo fácil que le ha resultado imaginar un escenario al que puede irse a refugiar sin resolver su situación en la realidad. Al no poder ser solidario del dolor de Gertrudis («una cosa -83- había terminado») y al no poder ser capaz de resolver directamente esa situación (separándose realmente de su esposa) Brausen encuentra su refugio en esa fantasía que, por la intensidad de su voluntad, le ha sido fácil construir. A partir de ese momento podrá repetirse reiteradamente «ahora la ciudad es mía, junto con el río y la balsa que atraca en la siesta»⁷⁶.

Sin embargo, en el origen imaginativo de Santa María hay un dato real. El propio Brausen le confiesa a Gertrudis que estuvo una vez en «una» Santa María real. «Solo una vez estuve allí, un día apenas, un verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza»⁷⁷.

Además piensa que «yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo»⁷⁸.

Esos datos reales del origen permiten su complementación con muchos otros que Onetti va acumulando a lo largo de toda su obra: localización en el medio Paraná⁷⁹ y una comunicación con Buenos Aires por ferrocarril y balsa, lo que le daría una posición oriental en relación al río. «Una balsa cargada de pasajeros, con un par de automóviles sujetos con cables, trayendo los matutinos de Buenos Aires, -84- transportando tal vez canastos de uvas, damajuanas rodeadas de paja, maquinarias agrícolas» describirá Onetti en alguna oportunidad. En otros casos, esa posición en la margen oriental del río parecerá desmentida por la posibilidad de llegar directamente en ferrocarril desde Buenos Aires⁸⁰.

De cualquier modo, Brausen en la misma *La vida breve* decide viajar de

Buenos Aires a la ciudad imaginada por él mismo y para ello «traza una cruz sobre el círculo que señalaba a Santa María en el mapa» y cavila sobre cual es la forma más conveniente de llegar a la ciudad: estudia las comunicaciones existentes, el mejor modo de abordarla. Es decir que Onetti prevé una relación más o menos estrecha con la capital argentina, aspecto que se reitera en la mayoría de sus obras y que Nelson Marra ha llegado a unir en una especie de relación de causalidad, aventurando que el mismo nombre de Santa María provendría de «Santa María de los Buenos Aires», el que es nombre completo de la capital argentina⁸¹.

Sin embargo, esa relación con Buenos Aires no implica para Santa María una identificación con modalidades o caracteres porteños, sino por el contrario, una oportunidad para pautar literariamente muchas de las diferencias que separan al entrerriano o correntino -85- (las provincias argentinas donde estaría situada Santa María) del habitante de Buenos Aires, en la misma medida en que lo acercan al uruguayo con el cual históricamente están unidos. Un par de opiniones del propio Onetti avalan esta tesis. Destacando su preferencia con los entrerrianos sobre los porteños, por su similitud con los uruguayos, precisó en una entrevista periodística que «creo que a Santa María la fabriqué como compensación por mi nostalgia de Montevideo»⁸². Ese subterráneo reconocimiento de su nostalgia por todo lo que ha tipificado como uruguayo, le ha permitido a Onetti destacar las virtudes del oriental y el entrerriano como aquellas que acentúan los sentimientos, la profundidad mayor para vivir, un pudoroso sentido del sufrimiento y del amor, una viril entereza para soportar las dificultades y no hacer gala de ellas. «Los uruguayos andamos por más adentro que los porteños» -explicó en un reportaje a Carlos María Gutiérrez, añadiendo- «una vez tuve que hacer un viaje a provincias, y descubrí a los entrerrianos. Esos son los uruguayos de la Argentina. Muy parecidos a nosotros, dedicados menos a lo aparente y a lo formal que a las cosas que corren por debajo»⁸³. Es fácil suponer en este esquema que, de ese viaje que hizo Onetti a la provincia de Entre Ríos, extrajo los datos que necesitaba su propia condición de uruguayo nostálgicamente desubicado -86- en Buenos Aires. En algún momento, Onetti ha sido Brausen.

Pero es indudable que, pese al atractivo que ofrece buscar posibles paralelos entre la ficción y la realidad, esa comparación importa poco en tanto su propio creador se burla de ella y escamotea a cada paso los posibles datos reales que ha brindado en una obra anterior. La imagen más exacta de ese espíritu lúcido está en el hecho que hace notar particularmente Guido Castillo⁸⁴: Santa María es creada por la fantasía de Juan María Brausen, que la puebla de seres, acabando por incorporarla a la realidad y llegando a hundirse en ella. Sin embargo, si eso sucede en *La vida breve*, en *El astillero* se da un absurdo anti-histórico: Brausen, el fundador de la ficción, ya tiene un monumento y da nombre a la plaza céntrica de Santa María. «No es el monumento a un novelista -puntualiza Castillo- es una estatua que nada tiene de sospechoso porque el fundador está montado a caballo y usa chaqueta militar»⁸⁵. Ese fundador, que ha pasado de un papel protagónico (*La vida breve*) a la historia (*El astillero*) y con referencias de «nomenclatura urbana» en *Una tumba sin nombre*, está proyectado en una actitud dinámica, pero detenida en el gesto

del bronce del monumento que lo consagra: condenado a galopar eternamente hacia el sur, «a un regreso como arrepentido -87- -sienten los marianos- hacia la planicie remota que había abandonado para darnos nombre y futuro».

Inmigrantes, bohemios y extranjeros

Pero aún dentro de escenarios marginalizados como Santa María se produce una segunda instancia de los mecanismos de evasión de Onetti: la socio-ocupacional de sus personajes. Si se hace un recuento somero de los protagonistas de sus cuentos y novelas se descubre una significativa proporción de inmigrantes, extranjeros, prostitutas y desclasados. Hay una danesa en «Esbjerg, en la costa», la inglesa Molly en «La casa en la arena», la judía Miriam de La vida breve, el alemán Van Oppen y el «commendatore» italiano Orsini en «Jacob y el otro», son hijas de alemanes Gertrudis y Raquel en La vida breve. La misma Santa María está rodeada por colonias de suizos y tiene sus principales locales con nombres centro-europeos: la cervecería Munich, el restaurante Baviera, el Berna. Del mismo modo, el inventario de las prostitutas de El pozo a Juntacadáveres, como protagonistas centrales o laterales también es indicativo de una constante en Onetti, cuyas implicancias literarias y sexuales se analizan en otro capítulo, pero que, como constante social marginal, conviene anotar aquí. En otros casos, los protagonistas son -88- gente de teatro, bohemia y desarraigada, como en «Un sueño realizado» o como en la «Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput». La mujer de Risso también es actriz de teatro (El infierno tan temido), flotando del mismo modo la atracción por la bohemia trashumante en «Mascarada» y, con notas sórdidas pero no menos desclasados, en «Jacob y el otro».

No puede dejar de vincularse a esta marginalidad profesional, la condición de periodistas bohemios de Lanza, Risso y el propio Eladio Linacero, así como -aun desde el punto de vista de «los propietarios de los medios de producción»- la condición de periodistas de los Malabia, dueños de «El liberal», el diario de Santa María.

La locura como penúltima evasión

En la progresiva huida que caracteriza a toda la obra de Onetti y en la que la muerte es la posibilidad extrema, la locura es también una variante -la penúltima- en la medida en que supone un desapegamiento absoluto de la realidad y de sus normas. Onetti se aproxima a las tremendas posibilidades literarias de la locura como tema en varias de sus obras, pero es en

Juntacadáveres donde la hace incidir -a través del proceso de Julia-89- como una real alternativa de huida para Jorge Malabia. Es allí donde se brindan las pruebas, aventuradas en otras obras, sobre como la locura puede ser «una solución», una de las formas reales de evadirse. «Ella eligió estar loca para seguir viviendo -se dice de Julia86- y esta locura exige que yo viva, yo no soy más que un sueño variable desde que ella volvió del cementerio y se apelotonó en el sillón...», reflexiona Jorge, atraído por ese polo magnético al que sucumbe en nombre de su propia desgana.

La formulación de una comodidad a partir de la locura, notoria también en La novia robada y en «Un sueño realizado» («comprendí, ya sin dudas, que estaba loca y me sentí más cómodo», declara el protagonista87) sería lo de menos. La literatura es pródiga en estos ejemplos, aunque Onetti le imprime una variante: esa comodidad es, al mismo tiempo, un estado de amor. «Yo le digo que nunca vi una mujer tan llena de amor, tan absolutamente loca, tan restallante -explica Marcos en el mismo Juntacadáveres-. Entienda. Tan indiferente a todo esto 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 odio que la escuche, un coro tal vez. Hay que dejarla y esperar. Entretanto, rezar»88. Esa locura -90- que produce amor (y no a la inversa, el amor que produce locura, como ha alimentado tradicionalmente la literatura) es reconocible hasta en los mínimos detalles: «enternecido, reconozco su locura en los zapatos de raso, con enormes tacos sin uso, brillantes en la comba de las suelas»89.

Ese estado de amor flota también en El astillero, aunque algo más ambiguo y pese a que Larsen no logra llegar a quebrar las barreras que separan «su» normalidad de la idiotez de la hija de Jeremías Petrus. También -algo más patéticamente grotesco- flota en el aura que rodea a Moncha Insurreal en La novia robada: locura de un tonto amor. Y es que, en definitiva, la locura es para Onetti una tentación que deriva del cansancio y de una posibilidad de «palpar» -a través de ella- «los hermosos sueños». Lo considera concretamente Larsen: «la tentación de decir absurdos procedía de aquella amenaza de cansancio, de aquel miedo al acabamiento que lo había cercado en los últimos meses, desde el día en que creyó que había llegado, por fin, la hora del desquite, la hora de palpar los hermosos sueños y en que aceptó la duda de que tal vez hubiera llegado demasiado tarde»90.

Porque toda huida tiene -su tiempo y tiene su medida. En «el largo viaje del día hacia la noche» que cubre toda la «saga» de Onetti, llegar a esta penúltima etapa de la evasión será un privilegio de pocos, verdaderos elegidos que -91- harán de los sueños de la mayoría un posible estado de felicidad permanente. Algo que solamente los suicidas podrán superar en perfección.

4. La función del amor

-¿Qué te parecieron? -volvió a preguntar Tito.

-Son mujeres -dije, sacudiendo desinteresado una mano.

Juntacadáveres.

Cuando el héroe aburrido y resignado de Onetti decide participar en el mundo que «apesta», solo tiene un modo de hacerlo: odiando o amando, dos sentimientos no necesariamente antagónicos. Y esa voluntad, para lograr plasmarse con eficacia, necesita de un catalizador inexorable: la mujer. Lo que motiva al personaje de Onetti, lo que únicamente logra romper su estado existencial básico -el fatalismo- es la presencia de una mujer y las relaciones que suscita. Una mujer, la mujer que Onetti persigue siempre (e inútilmente) en todos sus relatos, desde El pozo a La novia robada. La mujer a la que se ama o se odia con igual intensidad, pero con la cual siempre existe una relación de dolorismo para encarar el tema del amor, ya que el protagonista preferirá siempre -como típico integrante -94- de una época de disociación y no de una de composición o unidad- la angustia o el sufrimiento al goce sereno de un amor, goce que ni se encara como posible. El análisis de la función del amor resulta, pues, esclarecedor de sus claves esenciales, entendiéndolo en cada una de sus variantes, como jalones de una misma búsqueda imposible.

El amor, como potencial realización, es siempre atributo de un instante en la obra de Onetti. El único modo de conservarlo sería hacer de ese instante una dimensión eterna del tiempo. Si ese movimiento fuera posible, se rozaría el estado beatífico, más allá del éxtasis momentáneo que suele derretirse como la cera de una vela alimentada por su propio fuego. El único modo de lograrlo literariamente sería por la poesía. Rodear al amor, en el momento en que se realiza, de tales atributos de belleza y poesía que pudiera encontrar allí la medida de su propia liturgia: a repetirse, a conservarse como un raro talismán. Ese ritmo de la poesía podría preparar su concreción, pero Onetti prefiere manejar las mismas claves poéticas que lo desmienten: la imposibilidad de fijar ese instante, lo irrecuperable que resulta ser el pasado aún reconstruido (El pozo, La vida breve), la presencia de la muerte interrumpiendo toda esperanza (La cara de la desgracia). Esa imposibilidad no es menos poética que haberse hecho posible al amor, rodeando al instante de las garantías que la vida no da nunca; pero es poesía de tormento y no de plenitud, dolorismo y no serenidad.

-95-

El ideal del amor imposible o negado más allá del instante que no puede conservarse, se encarna en un tipo de mujer perfectamente definido en la obra de Onetti: las muchachas (dueñas aún de su pureza) que pueblan la mayoría de sus relatos. Más allá de la muchacha está la mujer -«madura y sinuosa»- y entre ambas, participando de una suerte de milagrosa condición intermedia, las prostitutas.

La muchacha es el motor para que Onetti despliegue la serie de círculos concéntricos que pautan el desasosiego y la insatisfacción permanente de sus personajes. De ese movimiento -el único que se le conocerá más allá de las acciones fatalizadas de antemano- se desprenderá siempre un hombre desajustado con su propio deseo, animado de sed de amar, de odiar o de derramar una inusual piedad sobre sus semejantes.

Vale la pena analizar cada uno de esos estadios femeninos, porque entre la insatisfacción del amor no logrado (el pre-amor de las muchachas) y el deterioro y el desgaste que lo sigue (el post-amor de las mujeres) hay algo más que el leve espacio temporal y fisiológico que lo marca (la virginidad); hay un mito muy sutil en juego, la muchacha como proyecto no realizado, el hombre como ser totalizador que desea lo indeterminado y potencial que hay en ella, como una esperanza de modelarlo a su antojo. La muchacha de Onetti es aquella «imagen de lo posible» de que hablaba Novalis. El mito que está en juego, un manejo de atracción -96- estética por la mera potencialidad (el proyecto no realizado) con larga tradición literaria occidental que Onetti retoma actualizándolo para un hombre particularmente egoísta y omnisciente del Río de la Plata. No es lo indeterminado de la muchacha algo que importe en función de una aspiración de lograr una unión igualitaria de dos seres que se sienten como complementarios, sino la dominación de esa materia prima originalmente virgen como única garantía de una posibilidad de amor.

Este distingo aleja otra posibilidad teórica: que Onetti hubiera preferido a las muchachas por ser ellas la encarnación de una pureza no mancillada y rechazado a la mujer, por ser la imagen del pecado, entendido como «la distancia que hay entre la pureza reclamada y la pureza real del hombre»⁹¹. El pecado no pesa, pero sí su sombra indirecta: la que transcurre de una posesión proporcionando una mera satisfacción a los sentidos, a un objeto que se revierte en el manojito de ateridos sentimientos elevados que provoca. Si el pecado no importa en el primer caso, ya que Onetti no maneja una ortodoxia para su enjuiciamiento, en el segundo se agobia de la tradición judeo cristiana que, como dice Jean Guittou, distingue desde el pecado original algo más que la tradicional mater. Ahora la mujer puede ser uxor, sponsa o soror. No es ya meretrix, sino peccatrix⁹².

-97-

El amor como demonio, amor como esencia divina, todo será posible en Onetti, tal como asegura Linacero: «el amor es maravilloso y absurdo, e, incomprensiblemente, visita a cualquier clase de almas». Pero no deja de anotar en forma complementaria: «la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden»⁹³. Clave apasionante para trasponer esencias que conmueven al universo de Onetti es rastrear cada una de esas almas y esas etapas que van de la pureza a la corrupción, esa «cuestión de tiempo» de que se habla en Tan triste como ella.

1. La muchacha «virgen y pura»

En cierta oportunidad, Onetti define a la «muchacha» como objeto de seducción, diciendo «sin defensa, ni protección, ni máscara, con el pelo 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»⁹⁴. El amor que provoca ese cuarto o quinto sexo, libera generalmente de todo lastre anterior a los traumáticos personajes. En el caso del protagonista de *La cara de* -98- la desgracia -donde esos símbolos juegan un papel directo y claro- se llega a considerar que «era indudable que la muchacha me había liberado de Julián y de muchas otras ruinas y escorias que la muerte de Julián representaba y había traído a la superficie; era indudable que yo, desde una media hora antes, la necesitaba y continuaría necesiéndola»⁹⁵. El amor tiene en este caso un efecto de liberación de pesadillas agobiantes, de cargas y lastres. En otros casos, la mera «esperanza de enamorarse» da confianza a la vida⁹⁶.

La muchacha de Onetti no sucumbe con la pérdida de la pureza, sino que puede prolongar por un tiempo la dimensión de su pureza absurda y maravillosa. El deterioro y la descomposición de sus mejores virtudes será fatal, aunque la duración del proceso sea diverso, dependa en cada caso de la intensidad de la virtud original. Pese a todo, no habrá forma de superar el límite cronológico de los veinte a los veinticinco años. Pasado ese plazo, la muerte de la muchacha es inevitable: «el espíritu de las muchachas muere a esa edad -sentencia Onetti- más o menos, pero muere siempre»⁹⁷.

Esa descomposición es fatal: terminan todas igual, con «un sentido práctico hediondo; con sus necesidades maternas y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo». El tema de muchas obras de Onetti no es otro que -99- narrar el proceso por el cual alguien se enamora de una muchacha y «un día se despierta al lado de una mujer». Ese drama es, justamente, el de *Linacero con Cecilia* (*El pozo*); esa es la comprobación de *Brausen* junto a *Gertrudis* (*La vida breve*); este es el último acto de *Tan triste como ella*. Todos se han enamorado de una muchacha y un día han descubierto junto a ellos a una mujer. La tesis inevitable tiene que admitir su contra partida, su desahogo, y *Linacero* lo propone al entender, sin asco, el alma de los violadores de niñas y el cariño baboso de los viejos que esperan con chokolatines en las esquinas de los liceos.

De cualquier manera, en estas obras citadas la descomposición de la muchacha en mujer se alarga. Lo normal es que el deterioro sea más rápido. Así, *Hanka* «apenas a los treinta días de haber sido desvirginizada» ya amenaza a *Linacero* con el aburrimiento y le hace reflexionar «me aburre; cuando pienso en las mujeres... aparte de la carne, que nunca es posible hacer de uno por completo, ¿qué cosa en común tienen con nosotros? Solo podría ser amigo de *Electra*»⁹⁸.

Pero lo prolongue por un tiempo o sucumba a «los treinta días», el proceso es siempre el mismo: buscar, descubrir el amor, pero saber que apenas se lo ha descubierto está ya depositado en él la semilla de su acelerada destrucción. En su afirmación está su negación; en la tesis, su antítesis.

de un fracaso consentido en la medida en que es buscado. El amor sólo podrá ser, entonces, un instante: aquel en que se produce un espasmo y en que la exaltación logra su timbre más agudo. Luego, espasmo y exaltación no harán sino agotarse en sí mismos, ya que no podrán nunca trascender la condición frágil del instante en aras de la eternidad, aunque se intuya que lo eterno pasa en el tiempo a través de un solo instante privilegiado. Y este es el único modo de sacar al amor de lo ordinario y familiar, de lo biológico y convencional para trascenderlo hacia los planos en que está significado: en su negación, en su imposibilidad. De ahí tantos temas del amor en Onetti, de ahí la importancia de la memoria, la única que permite que un instante pueda parecer infinito.

Los temas del amor en Onetti son justamente los que se desprenden de este esquema: la imposibilidad de fijar ese instante, la presencia de la muerte interrumpiendo cualquier atisbo de plenitud, lo irrevocable que resulta el pasado cuando es al mismo tiempo símbolo de una juventud perdida en aras del deterioro. Es en estos planos donde se demuestra indirectamente, por su propia negación en la realidad, la existencia de un estado ideal de amor. Como la existencia de Dios prueba la necesidad que tienen los hombres de ella por las blasfemias que increpan a su mutismo, la del amor se demuestra para Onetti en su desmentido diario, por su progresiva ausencia quemada en el transcurso del tiempo. Su existencia -101- necesita de ese tormento, con cierta visión masoquista de temer alcanzar lo que se desea, porque de alcanzarlo se haría su inmediato desmentido. En amar a una mujer se experimenta un cierto goce despiadado: la virgen como ser cerrado y preservado a toda infección, ha dejado de serlo en ese instante de exaltación. Su inmediata descomposición está unida a ese mismo momento en que se ha logrado como mujer; una paradoja que no solo no resuelve Onetti, sino que preocupa a muchos siglos de tradición cristiana.

Sin embargo, hay un modo de preservar realmente al amor: haciendo que las muchachas mueran antes de transformarse y quedando así congeladas en la fijación juvenil que han provocado en el hombre que las amó. Así sucede en El pozo, donde el recuerdo de Ana María puede quedar, gracias a su muerte, fijado en los dieciocho años de ella. Lo importante es que «sigue teniendo esa edad» cuando abre, en los sueños de Linacero, la puerta de su cabaña y corre a tirarse desnuda en la cama de hojas, a su lado. Pero más importante es para el protagonista de La cara de la desgracia. El descubrimiento del amor roza para él aquel estado de beatitud que un instante, rodeado de belleza y plenitud puede lograr si permanece en el tiempo. En el origen de ese amor hay un convencimiento: que «no se lo había merecido nunca» y hay el apoderamiento del privilegio de la virginidad. «Tuve de pronto dos cosas que no había merecido nunca: su cara doblegada por el llanto -102- y la felicidad bajo la luna, la certeza desconcertante de que no habían entrado antes en ella»⁹⁹ clama entusiasmado el hombre que, apenas rozada esa felicidad, la pierde con la muerte de la muchacha. Sin embargo, en esa muerte estará un particular congelamiento de ese supremo instante «no merecido».

Pero la muerte -ya se sabe- es siempre una solución fácil para los problemas: elude el nudo de todo conflicto, logra la perfecta evasión. Cuando Risso opta por la muerte en El infierno tan temido cree con ello

preservar una imagen ya contaminada de la pureza de una muchacha: su hija. Su esposa. Gracia César, ha acertado «en lo que tenía de veras vulnerable» al enviar a la muchacha unas fotos ignominiosamente obscenas y al romper el sortilegio de la inocencia que Risso, aún gastado y corrompido, quiere preservar de cualquier modo. Al sospechar que esa pureza se ha perdido, Risso se mata.

Pero matarse no es la norma. Lo usual tal vez sea aceptar la corrupción del amor con cierta resignada fatalidad, hasta en sus formas extremas: la prostitución. Entre uno y otro punto cerrando una perfecta visión circular de la mujer, donde la prostituta puede llegar a asumir renovadamente una nueva forma de la inocencia (las vírgenes morales de Onetti), se dan diferentes grados y situaciones, pautadas con singular eficacia en varias de sus obras. Por lo pronto, la locura, esa forma suprema -103- de la evasión en la que es posible preservar, por sobre el paso de los años, las virtudes puras de las muchachas. Claro que la preservación de esas «niñas grandes» se opera a costa del ridículo, como sucede notoriamente con la Angélica Inés de El Astillero. La hija de Jeremías Petrus no desmiente una vocación incontaminada de pureza, sino que por el contrario es su propia caricatura. Su locura la presenta con un aire infantil, retardado, pero también hay algo de «disfraz» (como sostiene Kunz) en su vestimenta y en su aspecto de chiquilla. Cuando en cierta oportunidad aparece vestida de mujer, la ropa la lleva en forma incómoda, desarticulada, «taconeando insegura», como si con ello se ratificara lo que es natural en ella, pese a sus años: estar «disfrazada de chiquilla».

Con ello Onetti da una definitiva y sardónica vuelta de tuerca al esquema: hay muchachas, hay mujeres y hay seres femeninos «locos» que pueden jugar arbitrariamente a una condición caricaturesca de muchachas. Esa alternativa de impostación patológica vuelve a repetirse en otra dimensión, mucho más dramática, en la Julia de Juntacadáveres. Netamente desvariado, pero también grotesco, es el caso de «Moncha» Insurralde, en La novia robada, donde se intentan recuperar elementos de la pureza perdida a través de la locura.

Angélica Inés está preservada de toda contaminación. En su relación con Larsen no pierde ninguno de sus atributos de inocencia, porque su locura (o idiotez como se la llama -104- indistintamente en El Astillero) constituye un verdadero muro que Junta no podrá nunca traspasar. El que pierde es justamente él, ya que finalmente decidirá cambiar de objeto amoroso, al ser imposible acceder a Angélica Inés, y desciende aún más para penetrar en el reducto de Josefina, la experimentada sirvienta consustanciada con lo popular y con una soltura de barragana que lo humillará. Ese envilecimiento será la herramienta con la cual Larsen podrá comprobar la dimensión de su derrota. Curiosamente hay una especie de reivindicación clasista en esa derrota de Larsen, por que entrando al cuartucho de Josefina, en tanto siente que vuelve a una forma del pasado («allí estaban, otra vez, la cama de metal con los barrotes flojos...») puede sonreír en la penumbra y pensar con plácida hipocresía: «nosotros los pobres».

El hombre, sin embargo, no siempre se resigna a aceptar como Larsen el inevitable envilecimiento y degradación de su objeto amoroso. A veces intenta encontrar un subterfugio: una especie de búsqueda del tiempo

perdido que el hombre maduro y gastado juega a conservar en un cuidadoso equilibrio. Es en Para esta noche que ese equilibrio en las relaciones entre un hombre maduro y la «muchacha» logra sus más sutiles anotaciones. Aquí, paradójicamente, Ossorio (el héroe que huye) queda a cargo de la hija del hombre que mandó matar (Barcalá) y con ella debe cargar en las últimas horas de su absurda fuga por la ciudad, esa ciudad nocturna sacudida por el aparato policíaco represivo de -105- una vaga dictadura. Ossorio mantiene el equilibrio a que la pureza y la edad de la niña lo obligan, pero los demás ven en ello el síntoma de una corrupción que todavía no existe. Es en esta tercera novela de Onetti donde se adelantan mejor esas constantes: los hombres desgastados y agotados frente a las adolescentes puras y empeñosas. Porque Ossorio observa en la muchacha «la inmóvil impensada expresión de orgullo, pureza y cálido desdén de la cara de la niña, la amortiguada luz del ensueño y la insobornable justicia que descendía por las mejillas desde la raya de sombra de las pestañas», aunque automáticamente piense «algún día tendrá un hombre, mentiras, hijos, cansancio. Esa boca». Mirar a una niña puede ser un modo de reflejarse, de entenderse, porque Ossorio «la miraba como si quisiera verse a sí mismo, su infancia, lo que había sido, lo que estaba aplastado y cerrarlo en él, la pérdida pureza inicial, lo que había abandonado sin realizar. La miraba como amándose a sí mismo, con admiración supersticiosa por la corta pureza del rostro humano, con lástima por la inevitable suciedad que debía atravesar e incorporarse»¹⁰⁰. Este párrafo resulta clave para entender esa especie de debilidad que no puede llegar a equipararse -como se ha sugerido a veces por la crítica- con la protagónica del personaje de la novela Lolita de Nabokov. Aquí Lolita ya está corrompida, ya ha perdido su pureza original cuando Humbert (sin saberlo) sucumbe a sus -106- sutiles despliegues, en tanto el personaje de Onetti tiende a preservar de toda contaminación a la muchacha que el destino ha puesto en su camino.

Otra variante del mismo esfuerzo es el de Brausen en La vida breve, aunque aparezca con una curiosa modalidad. Cuando Brausen ha perdido a Gertrudis, es decir, la imagen que le importaba de ella -«la muchacha de cabeza y mandíbula orgullosa, de la despreocupación y los largos paseos»¹⁰¹- acosa a Raquel, la cuñada menor y, a través de ella, trata de «volver a estar nuevamente con mi mujer, con lo más importante suyo, por medio de la flaca hermana menor, tan distinta pero en la edad que tenía Gertrudis entonces...»¹⁰². Esta tentativa inmadura de negarse a aceptar el paso del tiempo en el ser amado, obvia mente fracasa. Brausen la habrá de ver igualmente vieja, tal como veía a Gertrudis y simbolizará, en «la barriga que le crece» a Raquel, el seno que le cortaron a su esposa¹⁰³.

2. La mujer: sinuosa y chata

Perdida la pureza, la muchacha inicia su progresiva conversión en mujer. Cuestión de tiempo, nada más. Y en ese tiempo el objeto -107- amado se

convierte en objeto de odio «con la sensación espantosa de que ya no es posible lograrse nuevamente como objeto de amor»¹⁰⁴, odio que se medirá en la misma proporción del amor que provocara. Esfuerzos como el de Brausen en *La vida breve* o el imaginativo de Linacero en *El pozo*, intentando atrapar a la muchacha que lo enamoró en la mujer que odian, fracasan por muchas razones. Una de ellas es la propia condición que la mujer tiene para Onetti: un ser naturalmente incapacitado para entender la fantasía, negación para entender la necesidad de esa «hora del milagro» que reivindica inútilmente Linacero frente a Cecilia.

La otra pueden ser los inútiles esfuerzos del hombre por recuperar una imagen que está perdida definitivamente en el tiempo. La imagen de Gertrudis y los sentimientos encontrados que provoca en Brausen dan la mejor complejidad de esa dimensión. El foco del deterioro actual (presente novelesco) está localizado en «la cicatriz vieja y blancuzca en el vientre» y por «el pecho izquierdo cortado cuidadosamente o de un solo tajo que no prescindía del cuidado». Esas cicatrices le provocan un rechazo («la nueva cicatriz que iba a tener Gertrudis en el pecho, redonda y complicada, con nervaduras de un rojo o un rosa que el tiempo transformaría acaso en una confusión pálida», pero que el amor, sus rescoldos no apagados, pueden convertir en un ambiguo objeto de reverencia: «la cicatriz reconocida -108- tantas veces con la punta de la lengua».

Es por ello que Brausen, aún sabiéndose derrotado, intenta rescatar su viejo amor en tres oportunidades. Primero con la propia Gertrudis, siendo ella misma la que da los pasos «hacia atrás» en el tiempo que cree suficiente para tener nuevamente a Brausen. Pero habrá de anotarse fríamente que «Gertrudis pareció haber extraído la superstición y la esperanza de que volvería a ser feliz con solo dar un paso o dos hacia atrás». Brausen la observa, sabiendo de lo inútil de ese esfuerzo por volver a ser «la Gertrudis de los días con dos senos»¹⁰⁵. Cuando ella descubre que no le será posible ser nuevamente feliz, acude a una de las evasiones típicas de Onetti: el mecanismo defensivo de revivir días juveniles anteriores al propio conocimiento de Brausen. En definitiva, otra derrota del amor por el tiempo.

El segundo intento de rescate de la «muchacha» devorada por la «mujer» también fracasa. Brausen viaja hacia Temperley, donde Gertrudis se ha ido a vivir con su madre y no logra reencontrar tampoco la original imagen de su amor. Únicamente en la tercera oportunidad, cuando Brausen proyecta llevarse una forma de Gertrudis hacia la «ciudad maldita» de Santa María, se logra plasmar una forma del milagro: el que permite la fantasía, el que opera la imaginación desplegada en noches de insomnio.

-109-

Al mundo imaginado de Santa María lleva Brausen la Gertrudis que él amó, personificada en una vieja fotografía «de perfil, un poco tonta a fuerza de inmovilidad, fija en el final de su adolescencia». De allí se propone Brausen sacarla, esperando que «en algún momento de la noche, Gertrudis tendría que saltar del marco plateado del retrato para aguardar su turno en la antesala de Díaz Grey»¹⁰⁶. Es la remota imagen de Gertrudis en Montevideo la que Brausen pretende introducir «sonriente» en el consultorio de Díaz Grey, ya que el mismo Brausen podrá «mantener el

cuerpo débil del médico, administrar su pelo escaso, la línea fina y abatida de la boca, para poder esconderme en él, abrir la puerta del consultorio a la Gertrudis de la fotografía»¹⁰⁷. Brausen busca desesperadamente que se produzca ese milagro de la imaginación: «un momento más, un diminuto suceso cualquiera y la misma Gertrudis bajaría del retrato para salvarme del desánimo, del clima del amor emporcado, de la Gertrudis gruesa y mutilada».

Esta es la prueba de que aún en algunas mujeres, sofocado el amor por la actualidad de «emporcamiento» y «mutilación», el hombre intenta buscar un atisbo de rescate, para que sea posible que ella vuelva a «escribir un nuevo principio, otro encuentro». Brausen clama por ese «instante más», esa «cosa cualquiera» para «también estar a salvo». Se levanta en la noche, vuelve a mirar el retrato -110- de Gertrudis en Montevideo, para «buscar mi juventud, el origen, recién entrevisto y todavía incomprendible, de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que yo había llegado a ser y me acorralaba»¹⁰⁸.

Pero el intento fracasa esa noche, una vez más: Díaz Grey-Brausen no podrá recibir en su consultorio a Gertrudis-Elena Sala. No habrá otra salvación posible para ese amor y, antes de empezar a odiarla, Brausen podrá verla por un instante como «mi mujer, corpulenta, maternal, con las anchas caderas que dan ganas de hundirse entre ellas, de cerrar los puños y los ojos, de juntar las rodillas con el mentón y dormirse sonriendo».

En todo este proceso hay, sin embargo, una reflexión que hacer. Si Linacero y Brausen saben huir a tiempo de la mujer que sorprenden a su lado, cuando ven a la muchacha que amaron como irrecuperable, olvidan que a ellos también el tiempo los ha cambiado. Olvidan que para ellos también el tiempo ha transcurrido y son crueles cuando sólo imputan a la mujer el cambio que critican. Al hombre de Onetti cabría la frase que Roberto le descerraja a Evelina en «La escuela de mujeres»: «Dices que no soy el que habías creído, pero tú tampoco eres ya lo que creía». Es decir, si yo (la muchacha transformada en mujer) he cambiado, porque me ves diariamente con tus ojos, si yo envejezco, también lo haces tú, aunque lo olvides y quieras negarlo. Es esta una de las notas más curiosas del -111- mundo onettiano del amor: la incapacidad del hombre para entender ese sentimiento como algo móvil, en continua transformación. Se ha dicho sin ironía que el amor «es la adaptación de un ser móvil a otro ser móvil, por lo que la adaptación debe ser móvil también». Sin embargo, el hombre de Onetti suele estar asido del instante en que logra una forma plena de sentimiento amoroso que cree absoluto. Al demostrarse esa imposibilidad se desajusta, se vuelca a una memoria inútil, a un odio injustificado. Es imposible imaginar en él aquella máxima de Víctor Hugo de «en el amor, envejecer es identificarse», como tampoco es posible percibir una flexibilidad adaptada a la necesaria inventiva diaria del amor prolongado en el tiempo, más allá de la exaltación y espasmo inicial. Clave de un desajuste que el personaje de Onetti revierte en una totalitaria acusación: la mujer es el instrumento de esa fatalidad de la que no se escapa nadie.

Es justamente ese tema -la mujer instalada sobre la muchacha, el odio sobre el amor y la descomposición agria sobre la pureza tierna- el que circula por Tan triste como ella. Aquí, el protagonista no ha podido huir

como en *El pozo* o *La vida breve*: soporta y acusa a la mujer, vive íntegramente su pavoroso desajuste. Ya en *Para esta noche* se había adelantado una feroz y monolítica definición de la mujer: «una mujer es esta cosa asquerosa. La nariz mojada, una mujer, los ojos colorados, el pelo colgando, una mujer, todo este aspecto de perra, las piernas -112- flacas y todo el resto»¹⁰⁹; y se habla del amor perdido como algo «invisible bajo sonrisas de mujeres, abortos, bidets, permanganato, preservativos, menstruaciones y dinero, camas alquiladas, portales vergonzosos, miseria del sudor en verano, la miseria de los pies y las rodillas frías en invierno, sabiendo que hay otra cosa en alguna parte que a veces la suerte da y a veces niega toda la vida»¹¹⁰.

Después de esa implacable definición sin fisuras, el hecho de que Onetti desarrolle el tema en *Tan triste como ella tiene* que provocar un trágico (y melodramático) final de destrucción. El hombre de esta novela, que ha perdido en su esposa a la muchacha que amó, solo puede anotar «el pelo se va, los dientes se pudren»¹¹¹. Entonces, busca un nuevo amor en una muchacha joven. La esposa, despechada y conociendo el adulterio, elabora una compleja venganza de la que es su propia voluntaria víctima: decide engañarlo en su lecho matrimonial y, finalmente, descubriendo la única salida posible a las falsas alternativas que se ha ido creando, se matará. Pero hasta su suicidio asumirá una desconcertante dimensión sexual: se introduce un revólver en la boca, oficiando su caño como un cálido órgano viril que estalla una bala en su boca, como si fuera «el sabor del hombre».

Con este juego de símbolos dignos del *Chant d'amour* de Jean Genet, Onetti lapida, -113- una vez más, a la pareja como imposibilidad de conservar el amor, del que solo se pueden tener las sensaciones fugaces que se han de perder irremediamente y a las que sólo se puede volver por medio del recuerdo (Díaz Grey en «La casa en la arena» hace un verdadero culto de las variantes posibles de la memoria).

No es extraño, pues, que ese fracaso tenga sus peligrosas consecuencias. Por lo pronto, una visión invariablemente negativa de las mujeres, las que «practican un estilo sinuoso y paciente que les es privativo»¹¹². No es extraño tampoco que, desde *El pozo* hasta su última novela, Onetti admita que sus personajes las golpeen, las castiguen por el solo hecho de su «triste condición» de mujeres, ejercitando con ello «un acto piadoso»¹¹³. En este castigo no puede prescindirse de una compleja relación sádico masoquista, notoria entre Jorge y Julia en *Juntacadáveres*. Dirá Jorge: «la hago caer de espaldas y le pego en la cara, una sola vez, sin violencia. La sujeto y la beso, le hago doblar una rodilla y casi riéndome, agradecido, libre de ella, feliz ahora de haber atravesado paciente el larguísimo prólogo, el juego y la espera que ella supo imponer, entro en el temblor del cuerpo, amo la crueldad y la alegría»¹¹⁴. Esa misma relación se da más directa y vulgarmente entre Brausen (presentado como Arce) y la Queca, a la que golpea en repetidas oportunidades. La -114- mezcla de sensaciones equívocas pautan esa relación. Cuando la Queca es golpeada, ríe y llora a un mismo tiempo, mezclando sensaciones aparentemente contradictorias que también laten en Brausen, «empujado por un repentino amor creciente». El «clímax» de esa ambigüedad se da al hacerse Brausen un tajo oblicuo en el pecho con una hoja de afeitar,

empujado por ese mismo extraño amor.

También Linacero castiga a Ana María en *El pozo*, tomándole los pechos «uno en cada mano, retorciéndolos» y el inusual castigo no tiene siquiera el ulterior propósito de violarla. Esa humillación con visos sádicos tiene un complemento en sus sueños, donde obtiene Linacero lo que no puede tener en la realidad. En los sueños «no tiene necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de donde sale... Desnuda, se extiende sobre la arpillera de la cama de hojas»¹¹⁵. Esa facilidad del sueño en otorgar lo que la vida real reduce a un castigo corporal, es algo a lo que recurre conscientemente en muchas otras oportunidades¹¹⁶.

No solo en los sueños, sino también en la imaginación, los demás pueden participar de las consecuencias del castigo a una mujer. Una tensa situación de Para esta noche permite la integración de los espectador es a -115- una forma colectiva de castigo. Morasán está golpeando duramente a Irene delante de un grupo que miran «inmóviles y aburridos», aunque empiezan a sentirse partícipes subjetivos del castigo, hasta llegar a parecer que también la están golpeando. «Se detuvo para respirar con la boca entreabierta mientras espiaba los movimientos de la cara, sintiendo que no sólo era él quien había golpeado dos veces y volvería a golpear en seguida la pequeña cara descompuesta que fijaba su muñeca; que la mujer era golpeada por todos los hombres que la rodeaban, aunque continuaran inmóviles y aburridos, aunque más cerca, cercándola estrechamente hasta mezclar el calor de sus cuerpos»¹¹⁷.

3. La prostituta: entre el poeta y la basura

Pero donde la contradicción esencial de los sentimientos que provocan las mujeres en los protagonistas de Onetti, se da perfectamente tipificada es en las prostitutas, un personaje tipo recurrido por la seducción inevitable que provoca. La ambigüedad de los sentimientos, -un amor revertido en odio, una piedad matizada por el desprecio, un desajuste agudizado al punto de ser chirriante- no impedirá que el personaje sea más definido que nunca, que sea un abierto desafío al orden vigente, que -116- la mujer en cierto modo esté realmente lograda como tal a través del ejercicio de la prostitución. El juego de contradicciones parte de que la prostituta se reparte, en el universo amoroso de Onetti, por cuotas idénticas las zonas del odio y del posible amor que se para a las mujeres de las muchachas. Ellas serán las únicas capaces de suscitar la piedad, un privilegio que solo tienen los locos (Julia, Angélica Inés), al mismo tiempo que el amor, un privilegio de las vírgenes.

La aparición de la prostituta como personaje es paralela al surgimiento de su mundo novelesco. Desde la primera página de *El pozo* irrumpe con su visión diferente del mundo. «Una prostituta me mostraba el hombro izquierdo, enrojecido, con la piel a punto de rajarse, diciendo: date cuenta si serán hijos de perra. Vienen veinte por día y ninguno se

afeita»118. Desde ese esquema -un peculiar sesgo específico desde el cual los demás son enjuiciados- se proyectan las sucesivas visiones del mundo de la prostitución, particularmente original no solo en Onetti, sino en toda la literatura latinoamericana. Basta recordar a otros uruguayos (Francisco Espínola, Enrique Amorím, novelando ese mundo en Sombras sobre la tierra y La carreta), al Vargas Llosa de La casa verde, al sutil José Donoso de El lugar sin límites y al poeta Homero Aridjis de Perséfone. Pero en Onetti, al margen de ciertas coincidencias sociológicas -el prostíbulo como -117- inevitable pasaje de la formación sexual del hombre rioplatense- hay una proyección existencial de relación con el contorno. Linacero, en esas mismas páginas de El pozo, adelanta el esquema: «sin proponérmelo, acudí a las únicas dos clases de gente que podrían comprender. Cordes es un poeta; la mujer, Ester, una prostituta»119.

Sin embargo, recién en Juntacadáveres se explicitan las razones de ese atractivo por la prostituta como personaje y el amor que es capaz de suscitar. Aquí es presentada como un desafío a la normalidad del medio. Y esa normalidad es repudiada por quienes la enfrentan en nombre de una comprobación de Jorge Malabia (un personaje que también lo desafía): los demás segregan «una baba» en la medida de su normalidad, de la que hay que huir. La prostituta constituye una afrenta a la normalidad del medio, un abierto desafío. Por eso, cuando Nelly e Irene se pasean (en dos excelentes páginas de la novela) por las calles de Santa María todas las tardes de los días lunes, su deambular provoca automáticamente la solidaridad del lector. La hostilidad de la población, el rechazo de los demás, las convierte en el objeto de una pureza, que la malicia de la población en nombre de su moral, ahoga en la «baba» de la normalidad. Pero hay algo más que el propio Onetti descubre. «Hacían algunas compras, sin llevarse nunca la que habían venido a buscar, sin discutir los precios, sin reparar en la grosería -118- de los vendedores ni en sus caras; separadas, como ciegas, de la irritación que despertaban sus vestidos de verano largos hasta el tobillo, del odio que removían sus voces mesuradas, un poco inexpresivas, cantarinas»120.

En ese desafío, pese a su inconsciencia, hay una intuición, «Avanzaban hacia la semanal humillación porque ésta contenía el gozo de sentirse vivas e importantes, el don, desconocido hasta entonces, de provocar, sin palabras, sin miradas, una condenación colectiva; se hundían en ella -lentas, apenas sonrientes, apenas amables y cobardes las sonrisas de labios pegados- porque no habrían podido sufrir el sentido de un lunes en la casa...»121.

Pero mientras aquí hay una latente piedad por Nelly e Irene, en otros casos se les descerrajan sentimientos totalmente opuestos. Betty, la prostituta de La cara de la desgracia, es una «basura», una «maltratada inmundicia» es una «mujerzuela barata». En otra oportunidad la definición llega por vía indirecta: «...el pañuelo de colorinches que les rodea el pescuezo. Porque cuello tienen los niños y las doncellas»122.

Pero uno de los modos más crueles y drásticos que tiene Onetti para diferenciar a las prostitutas por las que siente piedad o amor y aquellas otras que odia o desprecia, es el precio que ésta cobra por su ejercicio. Es el -119- precio lo que la humilla, lo que envilece su condición.

Paradójicamente no es el ejercicio de la prostitución misma. Así, cuando Linacero se siente atraído por la prostituta Ester, quiere dejar de pagarle («era demasiado linda para eso», anota) y al recibir una grosería por respuesta, su única meta es «tenerla gratis», insistiendo que «pagando nunca, comprendé que con vos no puede ser así»¹²³.

Esa prostituta que tiene un precio, está muerta como muchacha o mujer: es un cadáver. De ahí provendrá el sobrenombre de Larsen: Junta cadáveres, dada su profesión de macró y proxeneta en la novela que lleva su apodo, Juntacadáveres. La descripción es fríamente atroz; «aquel mediodía, mientras el cadáver de turno, inmundo, gordo, corto, con manchas de sueña en la cara colgante y aporreada, manejando con gestos rápidos el cigarrillo y el vaso de vermut, lo perseguía para contarle el sueño pavoroso y simple que acababa de soñar»¹²⁴. La sensación de Larsen ante este tipo de mujer oscila entre la piedad y el asco. «Siempre sucede con los muertos. Dio un paso y fue mirando curioso la mano que adelantó para sacar el cabello rojizo, quemado, seco y aún perfumado del cadáver sentado sin gracia en la cama»¹²⁵. Más tajantemente, Junta «aspiraba la putrefacción de los escasos cartílagos, examinaba sus coincidencias con el hedor de los otros cuerpos que tal -120- vez acabarían de despertar y que, muy pronto, empezarían a llamarlo por el teléfono»¹²⁶.

Función del amor en función del hombre

Pero esta necesidad imperiosa de la mujer, la muchacha o la prostituta que jalona y motiva toda la obra de Onetti se agota en su propia función: es un amor pre-determinado por la voluntad masculina, dirigido a él, inexorablemente marcado por las «inteligencias centrales» de sus novelas, siempre masculinas. Si el hombre necesita de la mujer, esta necesidad no lo lleva a abandonar un centro que le es inmanente, que no se cuestiona en ningún momento. Fuertes gravitaciones culturales sobre el mundo rioplatense de Onetti le impiden concebir una realidad de otro modo, pero al mismo tiempo, en esa concepción está la dramática imposibilidad de revertir el esquema de un modo tal que el hombre, perdiendo poder, ganara en mayores posibilidades de lograr el amor buscado tantas veces en forma infructuosa. Esa revolución no podrá ser la suya: el hombre sólo será centro de un universo donde la mujer girará escamoteándole un amor que, tal vez, con otro esquema de relaciones sería más fácil encontrar. Pero ese viaje frustrado, ese objeto inalcanzable -121- constituye además otra prueba de la tesis general con que Onetti orchestra todas las funciones de su obra: prueba del sin sentido de cualquier acción, de la imposibilidad de cuajar un estado, importando siempre más la actitud de búsqueda que el resultado logrado. Aquí también, inmaduro y egoísta, el protagonista de Onetti es fiel a sí mismo y al autor.

-[122]- -123-

II. Técnicas y estructura

«Las muletas son necesarias únicamente cuando hay un cuerpo que sostener»

Robert Humphrey, (La corriente de la conciencia en la novela moderna).

-[124]- -125-

5. Las trampas del sueño

«Hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos».

(Respuesta de Onetti en una entrevista periodística).

En cierta ocasión se acusó a Onetti de «negarse al mundo» y que su literatura «era un reflejo muy claro de su forma de vida» y sus personajes «estaban desconectados de la realidad y se movían en un mundo distorsionado». La respuesta del escritor estuvo corroborada por lo mejor de su obra novelesca: «Primero tendría que preguntarle por qué cree que su realidad es la realidad. Mis personajes están desconectados con la realidad de usted, no con la realidad de ellos. En cuanto al mundo distorsionado, concedo. Pero... o uno distorsiona al mundo para poder expresarse o hace periodismo, reportajes, malas novelas fotográficas»¹²⁷. De estas declaraciones se desprendía un hecho claro de su obra: no hay una sola -126- realidad objetiva única, sino tantas realidades como subjetividades son capaces de percibirla. El esquema es nítidamente idealista, no admitiéndola Onetti de otro modo. El mundo de la creación necesita siempre de ese distingo con el mundo presuntamente real para poder acceder a la categoría de artístico.

El novelista es creador de mundos se ha dicho, pero ahora hay que añadir de mundos diferentes, porque en esa diferencia radica el mérito del creador. Como ha escrito Kayser, «es preciso aceptar la paradoja; el autor crea el mundo de su novela, pero también este mundo se crea a sí mismo a través de él, le transforma en sí mismo, le obliga a entrar en el proceso de las transformaciones para manifestarse mediante él»¹²⁸. Y el análisis de la obra literaria sosteniéndose por sí misma, en función de sus propias

significaciones y la eficacia de su estructura, será más importante que intentar contraponer «nuestra» realidad a la realidad del autor. Desde la época de Aristóteles importa tanto como la verosimilitud y la claridad en el arte literario, la armonía de la obra.

Esta perspectiva -el análisis de la realidad de Onetti en función de su propia obra- es la que proyecta Roland Barthes a partir de la pregunta «¿qué es lo real?». Es indudable que su respuesta es fundamental para nuestro enfoque en la medida en que desmiente una visión unilateral del realismo ceñida al mundo -127- físico y en la medida en que niega «la responsabilidad de una elección» como norma que define (y somete) el realismo a una sola dimensión.

En Onetti es particularmente significativa esta perspectiva elegida. Su conciencia de que «la literatura es lo irreal mismo» o más exactamente que la obra dista de ser una copia analógica de lo real, surge de cualquiera de sus páginas, aunque no obedezca precisamente a «la conciencia misma de lo irreal del lenguaje» y sí del propio escepticismo o incredulidad con que se abordan las dimensiones del contorno. Su sentimiento de irrealidad es más el resultado de una postura filosófica traducida a un código literario, que un juego barroco del lenguaje. En este sentido, la clara conciencia de «la racionalidad arbitraria» de cualquier fenómeno, así como la convicción de que selección y deformación son las dos etapas más importantes del proceso que convierte la realidad en obra de arte, pueden permitir a Onetti la formulación de una ética de la estética elegida. Esa postura tiene un contenido, el desajuste su sentido.

La selección y la deformación de los hechos de la realidad que opera no olvida en ningún caso lo que él mismo ha llamado «el alma de los hechos». Ese «juego» del escritor, su deliberada arbitrariedad en el manejo de esas dos etapas, está guiada por una inusual piedad, por un inefable sentido. «Hay varias maneras de mentir -ha explicado- pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos.

-128- Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llena». Ética de una estética, donde cada palabra supone un juicio de valor, ya que tiene un pasado, unos alrededores, una dirección, un sentido. Su prosa aparece, pues, gravada por una carga de referencias cerradas que integran, a lo largo de sus obras, un universo de «super-significaciones» como diría Barthes.

Los «posibles» de la imaginación

Aún partiendo de la idea que la literatura es lo irreal mismo, aspecto notorio en Onetti no por razones lingüísticas, sino ideológicas, hay un ceñido manejo de los márgenes que separan lo «real novelesco» de lo «real imaginario» que merece destacarse. Un juego de planos diferentes que van de una realidad directa, potenciada de la inmediatez al sueño (El pozo) o a través de sutiles pasajes de la fantasía y la evasión (La vida breve), y que están siempre guiados por el excelente distingo de los posibles elaborado por Robert Pingaud¹²⁹: el que se realizará quizás y el que no se realizará nunca, lo posible de la acción y lo posible del ensueño, lo

posible-posible y lo posible-imposible. Todo el universo de la ficción onettiana, -129- aún el proveniente directamente del sueño o la ensoñación, está sujeto a las leyes de la causalidad de lo posible-posible. Nada es «imposible», aunque lógicamente muchas cosas sean improbables. El propio sueño no rompe nunca ese equilibrio, asumiendo más la dimensión de «otra realidad» que la de algo puramente fantástico, imposible en términos de acción real. Este es un punto que permite explicar como ni el sueño puede ser el perfecto mecanismo de evasión y como las leyes que rigen esa «otra realidad» suelen ser más rígidas y fatales que las leyes que rigen la realidad de los lectores.

Con estas premisas es posible elaborar un pequeño esquema de la obra de Onetti en función de sus distorsiones (selección y deformación) de la realidad, manejando ese diverso tratamiento como una cuestión de grados diferentes de una misma actitud original: la ficción que supone siempre todo relato, su naturaleza de verdad precaria.

-realidad simplemente distorsionada: Juntacadáveres;

-realidad distorsionada con fronteras vagas, equívocas y fluctuantes: El Astillero;

-contrapunto de realidad, fantasía y sueños: El pozo;

-creación de un mundo imaginario a partir de la realidad distorsionada: La vida breve;

-fantasía desmentida por la realidad: «El álbum»;

-130-

-realidad desmentida por varias imaginaciones posibles: Una tumba sin nombre;

-variantes de una posible realidad: Los adioses;

-reproducción del sueño como realidad posible: Un sueño realizado.

Pese al manejo de las variantes que le ofrece lo «posible» de la imaginación, Onetti no deja de optar por ciertas relaciones de causalidad comunes a la realidad del lector y a la realidad de cada uno de sus personajes. Difícilmente fuerza las reglas de cierto equilibrio y una lógica tradicional, aunque subjetivice las visiones de la realidad a través de los diferentes puntos de vista de sus personajes. Sin embargo, puede hablarse, desde la subjetivización de todas sus obras, de un triple plano desde el cual la realidad del contorno es percibida: lo real novelesco, la imaginación de lo real y lo real de lo imaginario.

A) Lo real novelesco. Con estas precisiones anteriores, lo real novelesco en Onetti debe considerarse como un ajustado equilibrio entre el realismo tradicional y la proyección simbólica o meramente imaginativa con que esa realidad circundante es «religada». En este sentido, el autor no parece olvidar nunca el sabio consejo de Hurd: «antes de impresionarnos, primero hemos de creer». Con ello lo «maravilloso» nunca escapa al ámbito de actuación humana, siendo verosímiles los actos y los personajes en cualquiera de las circunstancias -131- novelescas descritas. Todo es posible y aún probable en términos reales. Sin embargo, ello no le impedirá sentirse tremendamente atraído por lo extraordinario o lo «maravilloso» que es posible descubrir en toda experiencia humana, por muy atada que esté a las leyes terrestres. El trabajo de Onetti se da justamente en esa dimensión: la profundidad, siendo los territorios de su experiencia particularmente limitadas en extensión, aunque profundos en

términos de análisis de las peculiaridades individuales del temperamento. Una primera aproximación al territorio de la realidad onettiana puede dar la impresión de pobreza, ya que las gamas temáticas y los caracteres de los personajes pueden aparecerse como poco variados, monocordes y «bien nivelados con lo común». Pero un análisis de la peculiaridad de las «inteligencias centrales» permite descubrir que, pese a esa restricción de raíz filosófica y estética, lo «maravilloso» y lo extraordinario se realizan en términos de cercanía e inmediatez. Bajo la corteza de lo común, subyace lo extraordinario. Detrás de lo cotidiano, puede aparecer lo «maravilloso».

Es justamente en el manejo de la tradicional tirantez entre lo que la realidad ofrece y lo que el autor desea hacer con ella, que Onetti logra significar lo cotidiano, hasta en sus menores detalles. Para ello utiliza las técnicas del «punto de vista» como relativización de lo real y subjetivización de la presunta realidad exterior. Lo real pasará siempre a través de una conciencia: de ahí el «sesgo específico» -132- que tendrán todas sus páginas, pero de ahí también la concentración retórica que les imprime estilísticamente. Esta significación de lo real es analizada en otro capítulo, pero importa señalar aquí que Onetti es un hábil dueño de los resortes de la ambigüedad y de la arbitrariedad novelesca. Sin embargo, pudiendo serlo abiertamente, al modo de los autores «omniscientes» tradicionales, prefiere escamotear su presencia, relativizada a través de sus personajes.

B) La imaginación de lo real. La frontera entre la realidad y la fantasía admite sutiles estaciones intermedias que Onetti maneja hábilmente a través de los puntos de vista de sus personajes-testigo: la imaginación de lo real. Así, Jorge y Tito pueden imaginar en Juntacadáveres algo que está sucediendo realmente, al seguir a un coche desde el momento en que pasa frente a ellos (y lo ven) hasta que desaparece, prolongando entonces su visión en términos estrictamente imaginados desde su propia inmovilidad. «Sin hablarnos, imaginamos el paso del estremecido cochecito negro por las calles del alrededor de la plaza, por el camino de Soria... Imaginamos a Carlos en el volante, falsamente atento al camino, desinteresado de lo que llevaba junto al brazo y a sus espaldas; a Larsen, negro, disimulando el desconcierto...»130.

También en La vida breve hay acciones reales imaginadas. Desde las primeras líneas está planteado el variado juego de las gamas -133- en las que la novela es esencialmente pródiga. Se oye una voz y Brausen «imagina su boca en movimiento» y a partir de allí construye un escenario. Luego «supone» que las voces que oye «pasaban de la cocina al dormitorio». Al seguir escuchando construye condicionales imperativos: «el hombre debía de estar en mangas de camisa, corpulento y jetudo». La imaginación excitada por datos reales se potencia al límite de otorgar atributos físicos concretos al dueño de una voz, lo único que «conoce» por oírlo. En otros casos, el procedimiento se perfecciona. Es el propio narrador el que imagina al protagonista. «Yo lo imaginaba, solitario y perezoso, mirando la iglesia como miraba la sierra desde el almacén, sin aceptarles un significado, casi para eliminarlos, empeñado en deformar piedras y columnas, la escalinata oscurecida»131. La realidad novelesca ha pasado en este caso a través de dos filtros antes de llegar al lector: el del

narrador que oficia como «punto de vista» que relativiza al novelista e «imagina» al protagonista en una actitud posible. Pero a su vez el narrador «niega el significado de lo que ve» y «está empeñado en deformar». Es más, está «aplicado con la dulce y vieja tenacidad a persuadir y sobornar lo que estaba mirando, para que todo interpretara el sentido de la leve desesperación que me había mostrado en el almacén, el desconsuelo que exhibía sin saberlo o sin posibilidad de disimulo en caso de haberlo -134- sabido»¹³². Es decir, hay un propósito de subjetivización del contorno sobre el cual se derraman las emociones, subjetivización que tiene a su primera víctima en el protagonista. Esa fuerza de la imaginación es una de las virtudes que casi ningún personaje de Onetti, aún derrotado o entregado en otros órdenes vitales, deja de manejar en proporciones que pueden incluso parecer desbordadas y sintomáticas de que la fantasía es en definitiva el único reducto donde es posible refugiarse cómodamente.

C) Lo real de lo imaginario. A esta altura parece casi obvio destacar como en Onetti los sueños o los simples deseos pueden constituirse en una experiencia imaginativa y poderosa, con vivencias tan profundas como los propios acontecimientos de una vida. Ya en *El pozo* esos sueños, imaginativos y variados, suponían una permanente confrontación de uno y otro plano de la realidad, sin perder los sueños los datos de lo posible-posible. En este sentido, el mundo de Onetti es atroz.

Ha señalado la crítica en general la facultad creativa de un mundo imaginario en Onetti, mundo onírico para unos, insomne para otros, pero fantástico siempre. Sin embargo, no se ha destacado que lo patético de esa ensoñación es que no logra la libertad absoluta para sus seres, sino una sujeción mucho más lóbrega a las leyes de la realidad soñada. La realidad imaginada o soñada no deja de estar -135- atada a los mismos principios y motivaciones de la realidad circunstanciada y mediata de la que, presuntamente, quiere evadirse. El hecho de que lo imaginario esté uncido de tal modo a leyes muchas veces más crueles, a cerca la visión onírica de Onetti a la pesadilla, más que a la liberación ansiada. Santa María, máxima expresión imaginativa de Brausen, nada tiene de paraíso y sus habitantes están mucho más fatalizados y unidos a su particular destino que los propios de la gran Buenos Aires de la que huye Brausen en sus noches insomnes de San Telmo.

Claro que esa zona esfuminada donde lo real de lo imaginario no puede distinguirse por libertades asumidas gozosamente, tiene una contrapartida original. «Un sueño realizado» la encarna casi a la perfección, al permitir que la posibilidad de encarnación de un sueño, su realización, no fuerce las leyes de la lógica del relato, ni del propio esquema onettiano de lo posible-posible. La misma *La vida breve* ofrece un matiz a tenerse en cuenta, porque ¿acaso la ensoñación de Brausen no estaba originalmente dirigida a una representación de lo imaginado? Santa María, de no haberse frustrado el propósito inicial de Brausen, era un escenario concreto de un guión cinematográfico y las escenas y personajes imaginados, condenados a filmarse. Lo que es posible en el teatro y en el cine, también es posible en la novelística y en ese juego de ficciones superpuestas, Onetti vuelve a probar que no maneja reglas precisas de realismo. Es más, de su escamoteo y de la ambigüedad -136- con que las injerta unas en otras,

hace buena parte de su mérito, al punto que la realidad podrá desmentir a la fantasía en «El álbum» o una versión de una presunta realidad, adquirirá la posibilidad de ser enteramente falsa como en Una tumba sin nombre.

Pero es en La vida breve donde esos pasajes se dan a un nivel desconcertante. Brausen imagina un mundo (Santa María) y termina refugiándose en él, entrando a las leyes de su lógica peculiar. Pero entonces los seres reales que originalmente lo rodeaban, se esfuman y solamente aparecen en los sueños -es decir, en los sueños que tiene Díaz Grey como personaje imaginado- únicamente aparecen los personajes reales del origen. «Solamente en los sueños venía Gertrudis ahora» se dirá¹³³, con lo cual la inversión operada será perfecta: los sueños se han corporizado, la realidad se ha «ensoñado». De ese trasiego de uno a otro plano está hecha la mayor parte de la trama de La vida breve, al punto que el propio Brausen terminará paseándose por la ciudad imaginada de Santa María, con la misma «real» naturalidad con que lo hacía en el Buenos Aires original: el mismo se disolverá en su propio sueño.

Varias etapas jalonan esta inversión de los planos originales. Antes de convertirse en Díaz Grey, Brausen se ha hecho pasar por Arce y, en este carácter, traspone una realidad original, integrándose a otra impostada pero no menos real originalmente. Lo hace con facilidad: -137- el mundo de la Queca es una mera prolongación del suyo a través del tabique que separa los dos apartamentos. La cama de la Queca, «igual a la mía, colocada como una prolongación de la cama en que estaba durmiendo Gertrudis parecía preparada para la noche». Investido de la falsa identidad de Arce, Brausen necesita seguir imaginando. Así, abrazándola, cierra los ojos y se dice que no era él -ni Brausen, ni Arce, «sino Díaz Grey, el que apretaba el cuerpo de una mujer, los brazos, la espalda y los pechos de Elena Sala (y no de la Queca) en el consultorio y en un mediodía, por fin»¹³⁴.

Paralelamente, la preservación de los sueños es un aspecto que cuidan atentamente los personajes que logran adueñarse de ellos. Notorio en El pozo, donde constituyen un auténtico refugio, la actitud se explicita en La vida breve, donde hay que preservar el sueño en lo que tenga de «nostalgia y dulzura». Por eso, cuando se despierta Díaz Grey, mantiene deliberadamente sus ojos cerrados «para salvar lo que fuera posible de las imágenes del sueño recién muerto y fortalecer sin imposiciones lo que tuvieran de nostalgia y dulzura»¹³⁵.

Pero la aspiración máxima del hombre que sueña, es que su sueño cobre vida independiente y rompa el nexo que lo mantiene unido como sujeto-soñador. El Astillero supo de la perfección del «engaño artístico» de La -138- vida breve. En esta novela el artificio, por el cual el mundo imaginado adquiere consistencia de realidad posible, se plasma; para ratificarse en forma de una realidad todavía más objetivada en Juntacadáveres. «Santa María, Díaz Grey, Arce, ellos, constituyen esta sobre ficción de la ficción novelesca de Onetti -ha escrito José Pedro Díaz en relación a este proceso de realización de lo imaginario- y El astillero ocurre toda ella en este segundo plano ficticio, en esta hipóstasis de la ficción que adquiere, por eso, una calidad mítica»¹³⁶. Para quien no ha leído La vida breve, no hay posibilidad de dudar de la consistencia «real» del mundo de El Astillero y

con menos razón de la de Juntacadáveres, tal es la firmeza que ofrece lo «posible del ensueño» de que hablaba Pingaud. Díaz ha entendido esa «encadenada teoría de sueños superpuestos» como la búsqueda profunda y a la vez involuntaria de un paradigma mítico totalizador. Jacques Fressard ha ido aún más lejos, considerando que El Astillero no solo participa de la noción del absurdo moderno, sino de las viejas constantes hispánicas: la vida percibida como un sueño, la dialéctica quevedesca de ilusión-desilusión nutrida de humor y amargura a la vez»¹³⁷.

-139-

6. El sesgo específico

«Es como un día de lluvia en que me traen un abrigo empapado, para ponérmelo».

(Explicación de Onetti sobre la atmósfera que predomina en El astillero).

La presencia constante del novelista Onetti en sus obras podría hacerlo aparecer, en una primera aproximación, como un autor omnisciente al modo tradicional. Esa recreación de la realidad en función de una variada gama de distorsiones que pueden ir del manejo de lo inmediato al mismo sueño, podría parecer como lo típico: el novelista «toma lo que quiere y deja el resto», tal como esquematizaba Norman Douglas a la función del novelista en su famosa carta a D. H. Lawrence.

Sin embargo, aún en las técnicas convencionales hay variantes que no obligan al escritor a manejar el máximo atributo divino: la omnipotencia. El manejo de esas variantes técnicas que van de la omnisciencia al soliloquio, pasando por las técnicas del autor-testigo ⁻¹⁴⁰⁻ y del personaje-testigo¹³⁸ serían justamente las que caracterizarían a la obra de Onetti. Aún viendo e interpretando la realidad a su modo, al reconvertirla en temática de cuento o novela, Onetti le imprime un sello de relatividad y selectividad que escamotea cualquier totalitarismo explícito. Porque, por lo pronto, es un escritor que trabaja siempre con el punto de vista, lo que Percy Lubbock sintetizó en una escueta frase: «la relación del autor con la historia que cuenta»¹³⁹, relación que Onetti siempre relativiza en función de la conciencia que narra, aspecto que le ha permitido su categorización de autor subjetivo y la acusación de practicar un auténtico solipsismo¹⁴⁰.

Lo que caracteriza nítidamente a los cuentos y novelas de Onetti es que están concebidos siempre desde un sesgo específico y no aspiran nunca a un manejo de términos universales y absolutos que pudieran darle seguridad. ⁻¹⁴¹⁻ Porque ese ángulo desde el cual las cosas deben ser captadas es,

justamente, el que le da la calidad de obra de arte, tanto en el aspecto de su dimensión estética, como en el de su misma comprensión. Ya lo anuncia el propio Linacero en *El pozo*: «por qué hablaba de comprensión unas líneas antes? Ninguna de esas bestias sucias puede comprender nada. Es como una obra de arte. Hay solamente un plano donde puede ser entendida»¹⁴¹.

Un estudio particularizado del manejo de ese sesgo específico desde el cual una historia es contada por Onetti resulta, en este sentido muy sugerente. Novelas aparentemente impersonales como *El astillero*, contadas en tercera persona, dan sin embargo la sensación de una «presencia invisible», de un testigo que no aparece, pero que proporciona datos, toma y deja lo que quiere, imprime un sello de ambigüedad en forma lateral: «no se sabe como llegaron a encontrarse Jeremías Petrus y Larsen»¹⁴² empieza un capítulo; o «hubo, es indudable, aunque nadie puede saber hoy con certeza en qué momento de la historia debe ser colocada, la semana en que Gálvez se negó a ir al astillero». El mismo punto de vista del narrador, ambiguamente relativizado, escamoteando en forma anónima datos esenciales, se da en otras páginas: «ahora, en la incompleta reconstrucción de aquella noche»¹⁴³ o «si tomamos -142- en cuenta las opiniones y pronósticos de quienes conocieron personalmente a Larsen y creen saber de él, todo indica que después de la entrevista con Petrus buscó y ob tuvo el medio más rápido para volver al astillero»¹⁴⁴.

Todo este manejo del punto de vista, conscientemente relativizado para que los bordes de los hechos reales se disuelvan en un territorio de hipótesis nebulosas y variables, parece indicar que en *El Astillero* el construye, con distintas versiones (el barman del Plaza, el naftero, etc.) lo que ha sucedido o cree que ha sucedido. Sin embargo, la presencia del autor-testigo no llega en este caso a materializarse físicamente como sucede en *Una tumba sin nombre*. Aquí Díaz Grey se presenta y se identifica, dialoga y se mueve por sí mismo, aunque sea lateralmente. El punto de vista se encarna y que la obra maneje su sesgo específico de relación con el contorno y los demás, parece obvio. La clave artística de *El Astillero* resulta, en este sentido, mucho más sutil y el resultado es muy sugerente.

También ese procedimiento -el tercero testigo (autor o personaje o ambas cosas a la vez)- es el modo de relativizar la historia de «Los adioses», cuya leve anécdota contada por un escritor omnisciente perdería todas las insospechadas proyecciones que el procedimiento de su relativización provoca. Aquí el -143- narrador está situado detrás del «mostrador de un almacén y bar», encarnando un típico personaje-testigo totalmente pasivo. Desde esa postura -a la que Onetti es adicto- se imaginan episodios, se acumulan datos, se miente, se efectúan asociaciones que se modifican y se integran con los aportes de otros puntos de vista: el de los enfermeros, las mucamas y los médicos.

Es por ello que se prefiere en general el manejo de la primera persona del singular localizada en ese personaje que observa, aunque -a diferencia de la narrativa tradicional esa primera persona pertenece a un personaje secundario y no al protagonista protagónico. Esa primera persona, que no es la del personaje principal, no es sólo un procedimiento técnico, sino un modo de subjetivizar particularmente el relato en una forma indirecta,

con un sesgo específico: siempre ajeno, deliberadamente frío. En la mayoría de las novelas del ciclo de Santa María esa primera persona es la del médico Díaz Grey o es la de Jorge Malabia. En otros casos esa primera persona está matizada con puntos de vista de terceros, aparentemente impersonales, sirviendo como adecuado contrapunto, para revelar algunas claves que el narrador ha escamoteado. El sistema es notorio en Juntacadáveres y ofrece en «Jacob y el otro» una variante. Aquí, los más sólidos efectos del relato, están estructurados a partir de las diferentes versiones de una misma historia en la que se van eludiendo los datos básicos, apenas revelados en las últimas líneas.

-144-

El tono general de este carácter y su manejo, debe entenderse como una clara opción del autor a favor de la ambigüedad, la relatividad, la oscuridad. No puede olvidarse que el propio Onetti ha repetido en más de una ocasión la definición de Jean Genet: «la oscuridad es la cortesía del autor hacia el lector» y que supone para sus obras una paradójica consecuencia: el escritor miente cuando se pone a la altura de sus personajes.

Pero aún sin ser omnisciente, en tanto maneja técnicas convencionales, su estructuración novelesca tiene que aparecerse como egocéntrica, ya que se edifica siempre a partir de una relación asociativa de tipo exclusivamente personal, referenciada puntualmente al autor o a los personaje-testigo que cuentan la historia según recursos que obedecen a un mecanismo de asociación y discontinuidad personal. Tres factores, exclusivamente individuales, controlan esa asociación del narrador: la memoria, que constituye su base; los sentidos, que la guían y la imaginación que determina su elasticidad.

Toda esta técnica, hábilmente manejada por Onetti, no puede entenderse como aislada del contexto filosófico y estructural que se ha venido analizando en otros capítulos. Es, justamente, a través de ella que esas ideas adquieren su verdadera significación y que puede considerarse su obra literaria como lograda. Separar ambos niveles no es más que un modo de analizarlos -como se intenta aquí- pero su eficacia está dada justamente por la indisoluble forma como Onetti los presenta. -145-

Una razón más, tal vez, para entender que la oposición tradicional de fondo y forma es falaz, en la medida en que no distingue para entender lo integrado, sino para separar lo que está armónicamente pensado y dicho.

La concentración retórica

Sin embargo, la relativización del mundo de Onetti y el sesgo específico desde el cual la mayoría de sus obras son contadas, no ha sido un carácter permanente de su obra. La técnica selectiva que inicia en *La vi da breve*, supuso el abandono de un procedimiento acumulativo en el que había fracasado anteriormente. Tanto en *Tierra de nadie* como en *Para esta noche*, para lograr un clima y transmitirlo al lector, Onetti había acumulado situaciones y personajes, había intentado abrir un amplio espectro y, por lo tanto, había tratado de presentar un mundo en cierto modo verosímil.

A partir de *La vida breve*, retomando la técnica selectiva de *El pozo*, Onetti concentra tiempo y espacio. Reduce los escenarios, el número de personajes y empieza a trabajar las que serán constantes (leitmotivos) de su obra. En esa misma medida irá subjetivizando el contorno y creando una realidad mítica, que el lector ya no reconocerá cómo parecida al mundo visible o real, pero que en cambio identificará cada vez más con sus propias reacciones -146- emotivas ante este mundo. Es indudable que en la selectividad de Onetti hay una lograda capacidad para convertir a sus imágenes anecdóticas en símbolos temáticos y si consideramos -como hace la moderna crítica estructura lista- que la consecución de la imagen-símbolo es signo de lucidez descriptiva y eficacia en la conversión clave de un episodio que pudiera aparecer como indiferente, debe concluirse que su obra está marcada claramente por el acierto. Buena parte de la medida de ese acierto, radica en la identificación de los lectores con esa visión personal y parcial que Onetti les ofrece de su realidad, donde su subjetividad busca directamente a la subjetividad del lector sin la mediación de realidades presuntamente verosímiles. Aún limitado a un pequeño territorio y a una temática notoriamente monocorde y unilateral, el mérito de Onetti es la intensidad de su concentración, intensidad que es por un lado emocional y por el otro retórica y concentración que da una hondura de auténticas «fábulas morales» a sus obras, en tanto trabaja con materiales cotidianos y los proyecta a una significación universal. Utilizando la terminología de Ingarden se podría repetir que en la literatura de Onetti «el estrato de los objetos representados nos sacude en nuestra experiencia de lectores, provocándonos una súbita inmersión en las cualidades metafísicas inherentes al relato». El paso de «los objetos representados» a «las cualidades metafísicas» -como lo ha estudiado -147- Ángel Núñez en el caso de Roberto Arlt¹⁴⁵- significa un salto violento, aunque en Onetti pueda aparecer como inevitable en obras como *El Astillero* o *La cara de la desgracia*, donde el sentido o la importancia de lo anecdótico está borrado desde la primera página en aras de cierta desesperada proyección del hombre en su dimensión existencial. En obras como *La vida breve* ese pasaje será paulatino y de su progresión natural está hecha buena parte del mérito final de la obra.

Los medios de expresión

Las consecuencias de esta actitud como escritor en el plano de la técnica y el estilo de Onetti son de trascendencia. Por lo pronto, la anécdota de la mayoría de sus obras está subsumida en el tema, en tanto los acontecimientos que el escritor cuenta formando la historia están revertidos en imágenes de mayor gravitación emocional que sensorial. De este modo, los medios expresivos aparecen utilizados con un contenido descriptivo más representativo de lo que quieren las cosas ser, que descriptivos de lo que son realmente. Es por ello que las imágenes, entendidas como comparaciones figurativas, tradicionalmente presentadas

como símiles o metáforas, asumen en Onetti la doble forma de la expresión de cierta -148- narrativa contemporánea: impresionista y simbolista. Por utilización impresionista de las imágenes debe verse en Onetti una descripción de una percepción inmediata en términos figurados, que tiende a hacer de la expresión; de una actitud emocional algo mucho más complejo; en tanto por utilización simbólica debe entenderse simplemente el uso de muchos símbolos, sistema utilizado para intensificar la expresividad de una comparación, artificio que Onetti maneja para alcanzar mayores implicaciones de significado. Imágenes-símbolo podrían llamárselas y su conjunto forma el tema, en la medida en que se repiten en proporción de leitmotifs.

Ambas, imagen y símbolo, permiten a Onetti expresar con mayor intensidad los valores íntimos y emocionales de lo que se percibe (imagen) o sugerir la forma truncada de una percepción (símbolo), llevando su significado más allá de sus límites ordinarios. La utilización de esos símbolos, lo aproxima a las elecciones de tipo arbitrario que caracterizan a ciertos poetas y lo alejan de una referencia directa a un código preestablecido de símbolos de valor universal. Serán, por lo tanto, propios y personales, una especie de disfraz para las ideas que el autor tiene sobre las cosas.

Estas son, ni más ni menos, que condiciones de poeta, porque como ha dicho Edwin Berry Burgum en *The novel and the world's dilemma*, «la poesía está basada en la comprensión del significado. Esta comprensión -149- sólo se consigue cuando algunos elementos de la metáfora o de la ambigüedad son supuestos que tanto el poeta como su público conocen. Al no existir esos supuestos, la poesía se hace imposible y tiene que convertirse en explicación. La poesía no puede existir sin la base de una verdad pública en el mundo objetivo. La base para la creación poética es la existencia de una sociedad con un sistema común de reacciones psicológicas, sistema que se ha establecido mediante cierta uniformidad en el ambiente, educación, etc., durante la niñez. Al faltar ese sistema la poesía se convierte en opinión puramente personal». La -carencia de esa «public truth» -de que habla Burgum- sería lo que habría llevado a los escritores que buscan una comunicación con los demás, a contentarse con hablar de la apariencia exterior de los objetos.

Onetti, sin embargo, pertenece a un período anterior. Ya se vio oportunamente -el contexto ideológico de su mundo en crisis y como, aún percibiendo el desgaste de muchos de sus símbolos y el cansancio ante la necesidad de elaborar definiciones con apoyo axiológico, gravitaba en su literatura su formación existencial. Onetti se apoya aún en ese lenguaje de las significaciones del escritor-poeta, importando en sus descripciones mucho más lo que las cosas representan ser que la negación de toda significación, como han hecho los autores del *nouveau roman*, donde las cosas son antimíticas o amíticas.

En este sentido vale la pena analizar tres elementos donde estas notas se dan particularmente -150- acentuadas: el paisaje, los objetos y los personajes.

A) El paisaje. Merced a la selectividad y a la concentración con que Onetti opera sobre sus temas, el paisaje aparece como subjetivizado en función de los estados anímicos y emocionales que priman en cada obra. Aún en una novela como *Juntacadáveres*, donde hay un mayor número de

descripciones de exteriores por sobre los estados de conciencia, no deja de teñirse particularmente el contorno con la subjetividad emocional del narrador. Así, la descripción inicial de la ciudad de Santa María está hecha desde un sesgo de «rechazo», a partir de «una puerca espera». Esa sensación de «rechazo» ocupa la ciudad, «desde las barracas del río hasta los campos de avena paralelos a los rieles, alcanzaban y cubrían la posición indolente de nuestros cuerpos, el desafío que nos fatigaba mantener con las cabezas altas y la sonrisa»¹⁴⁶. En otros casos, la descripción en tercera persona no elude un gran contenido subjetivo: «la lluvia regresaba tímida»¹⁴⁷; «melancólico olor de humedad»¹⁴⁸; «zonas de claridad mezquina»¹⁴⁹; «la oscura tierra resbaladiza con su aroma poderoso entristecido, la luz como un obstáculo para la intrusión del coche»¹⁵⁰; «sobre el pasto irregular, pretencioso»¹⁵¹. -151- Así también se llega a decir «miró a lo lejos las nubes que se fundían frente al sol en ascenso. Le atribuí mirar la franqueza de la mañana, la injusticia incomprensible de la vida»¹⁵².

En otros casos el paisaje aparece calificado subjetivamente por notas que le son originalmente inherentes. En algunos por la nota de «nocturnidad»: la soledad de un protagonista se agudiza de noche y es allí donde Onetti la suele hacer más notoria, transcurriendo algunas de sus obras integralmente en paisajes nocturnos (Para esta noche) o gravando la noche acciones aparentemente indiferentes (La cara de la desgracia). En otros casos el paisaje está calificado por la «temperatura»; que generalmente desajusta aún más al personaje en función del escenario en el que se mueve, pero atándolo a ciertas inexorables condiciones atmosféricas: momentos bochornosos de calor (Una tumba sin nombre) o veranos plomizos que abotagan y aplastan el paisaje recorren La vida breve, acotándose en otros casos «era un verano húmedo»¹⁵³ o haciendo de Santa María una ciudad sofocante. Esa nota de incomodidad, a veces atenuada por ramalazos de vendavales, anuncios de temporales (Juntacadáveres) o lluvias caladoras (El Astillero), es notoria en la medida en que, cuando el escenario es eminentemente costero o de balneario fluvial (La casa en la arena, La cara de la desgracia) deja -152- automáticamente de ser verano. La condición climática, para ser igualmente desacomodaticia, necesita ser en estos casos un otoño ventoso o lluvioso. «Al atardecer estuve en mangas de camisa, a pesar de la molestia del viento, apoyado en la baranda del hotel, solo», empieza La cara de la desgracia y en La casa en la arena se explica que «aquí termina, en el recuerdo, la larga tarde lluviosa iniciada cuando Molly llegó a la casa en la arena»¹⁵⁴.

Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente. Lo importante es destacar como aun en obras donde Onetti se vuelca más al «exterior» y donde gravita «la tercera persona» -como es el caso de Juntacadáveres- no se abandonan las imágenes-símbolos que forman la coherencia temática casi perfecta de El Astillero. Aquí, el mundo calificado por el individuo, con una tremenda carga de significaciones que lo preceden en todos sus movimientos, logra una coherencia objeto-trama-sujeto casi total, donde hasta el estilo y la estructura novelesca están puestas al servicio de la cerrada unidad creativa que configura la obra. En este caso es donde se puede hablar con más propiedad de «la visión inédita del hombre y del mundo» que Goytisolo reclama para los estilos perfectos.

B) Los objetos. Los objetos no están menos puestos al servicio de ese sesgo específico desde el cual el mundo es ordenado. -153- Son justamente uno de sus atributos fundamentales y adquieren una particular consistencia a partir de la forma como son descriptos. Como diría Barthes, su uso da un particular realce a los atributos del objeto en desmedro de su forma; su sustancia está sepultada bajo las referencias obligadas que la perspectiva individual suscita y estas son cualidades típicamente emocionales, más que sensoriales.

El hecho de que prime la cualidad con que el propio protagonista lo inviste, proviene de que Onetti premeditadamente elige un determinado atributo destinado a significar una tendencia, una orientación ya fatalizada por la exigencia del propio tema. En ese acercamiento al objeto, Onetti es una vez más tendencial, obedece al particular sesgo específico que distorsiona la realidad.

Pero aun cuando las significaciones laterales, las sugerencias suscitadas se abran como un abanico, el espectro de Onetti no deja de ser limitado y marcado en todos los casos por una sensación original de orden visceral y emotivo que puede llegar a ser mítica en la medida de su proyección, pero nunca abierta a cualquier implicancia. De este modo, el repertorio de los objetos y su utilización subjetiva dista de ser barroco o abrumador, aunque sean abrumadoras las significaciones con los que aparece gravado. Las páginas más complejas de Onetti no dan nunca la sensación barroca o culterana que un simple análisis de su estilo podría propiciar. La sensación inmediata es la de un trabajo en profundidad -154- y no en superficie, que cada nuevo sustantivo enriquece y complementa subjetivamente.

Es interesante analizar algunos ejemplos de la función del objeto en las obras de Onetti. Por lo pronto, los casos en que los objetos proporcionan cierta sensación de «ajenidad». Uno de ellos es casi un verdadero emblema: la pipa, esgrimida en algunas circunstancias como un objeto «defensivo», en el que el protagonista se refugia y trata de obtener un «alejamiento», un enfriamiento de su propia participación en una situación determinada. Ossorio, tuteado por una prostituta en Para esta noche, saca una pipa y una bolsa de tabaco y durante un rato la hace colgar de un dedo, para reclamar luego: «habíamos quedado en que no nos íbamos a tutear»¹⁵⁵. El «personaje-testigo» de Una tumba sin nombre - Díaz Grey- maneja la pipa como un objeto «reflexivo» que le permite aparecer como no comprometido excesivamente con la historia que oye pasivamente en sus diferentes versiones. En La cara de la desgracia también los momentos que preceden a una reflexión -«vací la pipa y estuve mirando la muerte del sol entre los árboles»¹⁵⁶- están cubiertos por el manejo inconsciente de una pipa. Pero donde se explicita el carácter defensivo de la pipa es en Juntacadáveres, cuando Jorge dice «pregunto sin exaltarme, como si hablara con la pipa»¹⁵⁷.

-155-

Resulta claro este apoyo en actitudes o gestos que necesitan de un objeto para su manipuleo en la medida en que los objetos aparecen integrados a la «modalidad» del personaje, a lo que esperamos de él y a lo que sabemos de él. Por el contrario, en otros casos la actitud aparece como «buscada», es impostada. «Me pongo la boina, me cuelgo el impermeable de los hombros,

exhibo, por primera vez, mi pipa. Tres manías infantiles que hacen reír a mi madre; ella ríe»¹⁵⁸, confiesa Jorge Malabia refiriéndose a tres objetos que no logran nunca integrarse a su personalidad. Hay como un juego, un intento de asumir una vocación de ajenidad que no cuaja en un personaje tremendamente comprometido con una situación que intenta objetivar, jugando a la madurez que aún no tiene.

La sensación de desamparo y marginalidad puede estar dada por la «ausencia de objetos». La falta de apoyatura de objetos, en la medida en que estos son significativos para el protagonista, se convierte en el elemento definitivo de un desamparo o una soledad. Un ejemplo típico en la obra de Onetti es la falta de hogar de sus personajes. Ninguno tiene el contexto que puede brindarle el cúmulo de objetos y el producto resultante de una adecuada ordenación hogareña, viviendo todos en el anonimato de cuartos de pensión o habitaciones de inquilinato donde no hay ni un solo elemento que le permita al protagonista distraer su angustia o su soledad en algo ajeno a su centro personal de imputación. Dan -156- todos así, la sensación de piezas intercambiables de un universo que les es unánimemente ajeno y del cual están apenas asidos por una ocasional presencia física.

La pieza impersonal de un inquilinato es el escenario en el que Eladio Linacero imagina y escribe *El pozo*. Lo mismo para en *Una tumba sin nombre* y en *La cara de la desgracia*, donde ni siquiera el carácter de hotelito costero logra reivindicar una posible nota de alegría o de afectividad. En *El infierno tan temido*, donde el protagonista ha tenido un «hogar», el angustioso drama de Risso aparece más contrastado en la medida en que se dice «estoy solo y me estoy muriendo de frío en una pensión de la calle Piedras, en Santa María, en cualquier madrugada, solo y arrepentido de mi soledad como si la hubiera buscado, orgulloso como si la hubiera merecido»¹⁵⁹.

El mismo elemento radicalizado aparece en *Para esta noche* donde la inestabilidad de Ossorio está dada básicamente por la permanente «huida» y cambio de escenario, por la carencia de un hogar o una simple pieza «fija» donde dormir. Y cuando el hogar existe es presentado en su faz de descomposición, vacío de toda significación. Tal el caso del apartamento donde vive -ahora solo- Brausen en *La vida breve*. Cualquier objeto que pudo tener un valor positivo de afectividad se ha revertido en su oposición negativa y ese justamente, esa forma de presencia indirecta la -157- que eliminará por otros mecanismos de evasión -asunción de otra personalidad (Arce) o imaginación de otro personaje (Díaz Grey) el Brausen que ve su amor traumatizado del mismo modo que lo está el pecho de Gertrudis.

En otras oportunidades Onetti se aferra a un particular detallismo en las descripciones con el objeto de extraer de esa particularidad -y tal como lo entendieron los poetas «imagistas» ingleses y norteamericanos- una esencia poética o un elemento de irrealidad por simple acumulación de datos reales. De este modo, muchas cosas triviales adquieren un significado inexpresable, de la misma manera que lo trivial alcanza significados en la conciencia cuando posee una fuerte capacidad de alusión simbólica. Esta modalidad narrativa de Onetti fue puesta de manifiesto por Ricardo Latcham al destacar cómo lograba transmitir muchas veces sus intenciones más profundas, más allá de la anécdota lineal y prescindible,

mediante «una separación tajante entre la textura realista y la intención simbolista de su obra, reflejo agudo de su sensibilidad y de sus equívocos intelectuales. La acumulación de detalles secundarios no hace nunca perder el hilo de la acción, que conduce al fracaso y a la destrucción de los héroes»¹⁶⁰.

C) Los personajes. En el caso de Onetti es casi inevitable manejarse con el esquema -158- que diferencia al «homo fictus» del «homo sapiens» (Forster) o aquel más sutil de Alain que recuerda que «cada ser humano tiene dos caras, adecuadas a la historia y a la ficción», siendo «sa partie romanesque ou romantique» aquella que comprende las pasiones puras: sueños, alegrías, pesares e intimidades que la discreción o la vergüenza le impiden mencionar, siendo una de las funciones principales de la novela expresar esa cara de la naturaleza humana. Velada o directamente, la obra de Onetti no hace sino optar por el «homo fictus» en tanto la mayoría de sus personajes están sujetos a la realidad que integran, la ilustran con su comportamiento. «Flats characters» más que «rounds characters», están contruidos alrededor de ideas o cualidades que ilustran un contexto narrativo integrado por otros elementos, también estrechamente ceñidos a la estructura narrativa. Es importante observar cómo los personajes de Onetti, aún desasidos de la realidad de los lectores, están tremendamente sujetos a la realidad novelesca que integran. Esta anotación permite entender cómo Onetti es más el creador de un universo, de un mundo cerrado, que el creador de individualidades (personajes «redondos» al decir de Forster). Esa integración del personaje a su realidad tiene una feliz expresión del propio Onetti cuando afirma del «caballero de la rosa» y de «la virgen encinta» que «son de esa rara gente que queda bien en cualquier parte, que mejora o da sentido a los lugares» y es evidente que ese dar sentido se da aún en los personajes que aspiran -159- a dejar de ser meros «humours», como es el caso de Díaz Grey del cual, sin embargo, se sostiene que «vino sin habernos dejado nunca» como máxima prueba de su integración a Santa María.

Onetti, como en otros planos lo han hecho autores como Faulkner o Kafka, distorsiona una realidad, la recrea en cierto modo, pero a sus nuevas leyes une más fatalmente a sus personajes de lo que lo estarían en una realidad presuntamente objetiva. Una realidad de ficción otorga, pues, menos libertad que el mundo real; su código es más restringido, las alternativas del libre albedrío están acosadas por un fatal determinismo. En Onetti, como en Kafka, el mundo de los sueños es, incluso, restrictivo de la libertad que, teóricamente, puede otorgar lo onírico.

Con esta especie de observación a propósito del carácter de los personajes de Onetti, sería interesante realizar un análisis más de tallado de lo que Russell Roth en su estudio sobre Faulkner¹⁶¹ llamó «las inteligencias centrales» de su obra. Se descubrirían interesantes facetas en personajes como Larsen, Linacero y el propio Díaz Grey y también se constataría algo que únicamente podemos anotar aquí.

1. Los caracteres de los personajes aparecen configurados «a priori» de la obra y los acontecimientos que suceden en ésta no los modifican en absoluto. A todo lo más, confirman -160- alguna actitud tendencial, alguna predisposición del personaje hacia ese resultado. La mayoría de los sucesos resbalan sobre los personajes sin afectarlos -dada su condición

esencial de testigos- porque el individuo es generalmente tomado por el autor después de que le ha pasado algo (el «trauma original» de que se habló en otro capítulo), que lo ha modificado con anterioridad.

2. La integración del personaje como «homo fictus» no se da por una sola obra, sino por un juego de superposiciones e interpolaciones de las diferentes tramas de cuentos y novelas que lo van formando como personaje. Referidos lateral o incidentalmente en una obra, adquieren existencia autónoma en otras, pero siempre gracias a aquella referencia. El mejor ejemplo es Larsen que aparece en forma secundaria en Tierra de nadie, pero que tiene que llegar a El Astillero para ser personaje central. Sin embargo, es en Juntacadáveres donde se conoce realmente todo su pasado y el «primer acto» de un desafío a Santa María que en El Astillero no se explicita. Una obra explica a la otra, completa al personaje y si una lo hace antes, en el tiempo novelesco debe figurar después. Este esquema se completa en dos páginas de Una tumba sin nombre, una «nouvelle» que apareció cinco años antes que Juntacadáveres, pero cuyo tiempo novelesco es posterior a ella, justamente en otros cinco años. Otro interesante personaje de Onetti, como lo es Díaz Grey, «nace» de la imaginación de Brausen en La vida breve y adquiere individualidad -161- a través de la mayoría de las obras que tienen por escenario a Santa María. Sin embargo, en todas ellas su categorización es la de un personaje-testigo a partir del cual una historia es contada. Solamente en la propia La vida breve y en La casa en la arena se conocen episodios que pueden caracterizarlo con una individualidad que vaya un poco más allá del personaje «plano» a que parece condenado en el resto de las obras.

3. Muchos de los personajes de Onetti no son más que figuras «arquetípicas» con las cuales se maneja el escritor para transmitir su preocupación estética o filosófica. Como ha dicho Baquero Goyanes en Problemas de la novela contemporánea¹⁶² esas figuras sirven particularmente para que «sobre ellos se distinga, con más vivos perfiles, la radical soledad del hombre». Ese carácter, siguiendo a Goyanes, también sería aplicable a las «colectividades» cuando intentan encarnarse como protagonistas, esquema perfectamente identificado con Santa María en novelas donde, incluso, el manejo de una primera persona del plural permite la integración de una especie de «personaje colectivo»¹⁶³.

-[162]- -163-

7. El mito totalizador

«Y hay que señalar, para beneficio y desconcierto de futuros, tan probables exégetas de la vida y pasión de Santa María, que los dos hambres habían dejado de pertenecer a la novela, a la verdad indiscutible».

(De La novia robada).

El desajuste original de la postura estética de Onetti tiene un resultado importante: la independencia de su obra, independencia que ha venido buscando la novela como género en el siglo XX siguiendo las huellas de la poesía en el sentido de intentar convertirse en una pauta o estructura auto-reflexiva. Toda su obra puede, con la excepción de algún relato aislado, inscribirse en ese esfuerzo decisivo de intentar organizarse en forma autónoma, artísticamente concebida, netamente auto-reflexiva. La falta de un orden exterior que le sirva de apoyatura ideológica o de obligado «point de repere», lleva a que la cierta cohesión que presenta el conjunto de sus relatos y novelas, esté dada por un fundamento mítico que parte de su poder creativo. Mitos y símbolos -164- obran como elemento religador de coherencia estética y logran, fundamentalmente, ir anudando las obras unas con otras. Esa armonía común las hace aparecer entrelazadas, explicadas complementariamente.

La estructura mítica parte en Onetti de varias líneas temáticas reiterativas -sus verdaderos «leitmotifs», que nosotros hemos ido analizando bajo el título de «las funciones» en la primera parte de este libro- anudadas en relación a un conjunto de ideas apriorísticas, mucho más coherentes de lo que el propio autor ha podido sospechar. Esas ideas son la primera condición que se le reclama a la «mythical quality». El mito necesita de una participación en alguna de las muchas versiones, existentes o en potencia, de una realidad o verdad común pertenecientes a una tradición extra-literaria que al plasmarse en novela ha adquirido una de sus muchas formas posibles. Lo «extra-literary» abunda en Onetti como trasfondo de significaciones y alusiones permanentes, importando señalar que su manejo apriorístico es anterior al procedimiento genético de estructuración de sus obras.

Este carácter, siguiendo el planteo de C. S. Lewis en la materia, explica el segundo: «the story does not depend on suspense or surprise». Las historias relatadas por Onetti no atraen tanto al lector por sus cualidades de «suspense» o de anécdota pura, sino por su basamento primordialmente temático. Las acciones puras, cuando existen, tienen que tener una «significación» profunda para el mismo lector, deben acudir a un sistema referencial -165- que forma parte del aparato cultural común a ambos. En Onetti la alusión a este sistema referencial es también permanente, importando en la medida en que las categorías que maneja son más universales que locales, perfectamente comprensibles para hombres de cualquier latitud. Su código es tan significativo que alude a los aspectos fundamentales de la existencia, a los reductos básicos de la preocupación humana.

Pero la aspiración mítico-totalizadora de Onetti se afirma en otro de los caracteres que anota Lewis: el personaje que debe moverse como una sombra en otro mundo. Ese movimiento -piénsese en Larsen o Petrus- tiene una profunda relación con la propia vida del lector y de los hombres de este mundo, pero se mantiene en un límite que impide la trasposición imaginaria del lector en el personaje. Esa limitación es el delicado pretil sobre el cual debe hacer el autor ejecutar sus justas proezas al personaje y que

Onetti maneja con especial habilidad en *El Astillero*.

En cuarto lugar, la calidad que necesita el mito es aquella desarrollada ampliamente en el capítulo 5: lo fantástico del mito, su referencia obligada a acciones imposibles o preter-naturales, lo que -en la terminología allí utilizada- llamamos un caso de «posible-imposible», es decir de posible del sueño.

Finalmente, la estructura mítica necesita de «una experiencia de naturaleza grave que inspire temor». El efecto final del texto mítico no puede nunca provocar una sonrisa, sino que debe afectar profundamente al lector. Ser -166- capaz de conmover es algo que Onetti ha ido logrando en su progresivo manejo de la estructura mítica, siendo su jalón más logrado *La cara de la desgracia*. Otras dos obras posteriores -*Tan triste como ella* y, especialmente, *La novia robada*- anuncian, sin embargo, la posibilidad abusiva del cono cimienta que tiene Onetti de sus propias claves simbólicas y míticas. En estas dos obras, la cerrada cargazón de experiencias graves acumuladas, amenaza aprisionar al autor en sus propias redes.

Pero lo importante es señalar cómo, en el balance de todos sus relatos y novelas, examinados a la luz de la búsqueda progresiva del «paradigma mítico totalizador» como lo llamara Díaz, se nota siempre la fatalización apriorística que borra la anécdota en aras del tema. Ese fatalismo, como ya se ha visto en otros capítulos, está presente en toda su obra, desde la primera página de *El pozo* y convierte a la mayoría de las imágenes preferentemente utilizadas en «monosémicas» y no en «bisémicas». De acuerdo a esta terminología de Carlos Bousoño, primando el tema sobre la anécdota, las imágenes son capaces de deformar la realidad para ponerla al servicio del tema. Esa deformación pasa siempre, en el caso de Onetti, a través de la conciencia de un protagonista. Paradojalmente, esa conciencia, en vez de agravar el caos de la realidad, lo revierte en experiencias depuradas, coherentes con las propias leyes que ha generado estéticamente.

Lo que importa -como consideración final- -167- es destacar que en esta instancia, como en otras anotadas a lo largo de este ensayo, Onetti prueba una vez más que su aproximación a la realidad es básicamente sensible y estética y no intelectual o racionalizada. Este aspecto se ha solido olvidar por parte de muchos novelistas que tienden a racionalizar ideológicamente el contorno en perjuicio directo de las experiencias sensibles, aquellas que hoy vuelven a importarle básicamente a la crítica que reclama «una poética de la novela» (Susan Sontag). La obra de Onetti, en la medida en que no acepta la imposición de pactar con una definición precisa de la sociedad, evita el riesgo de no perecer sin remedio, apenas esa misma visión de la sociedad pudiera ser reemplazada por otra construida con prejuicios distintos.

Este sentido puesto de relevancia: entender la obra de Onetti en una dirección global, como una aspiración totalizadora, pero autónoma, debe alejar toda consideración crítica estrictamente psicoanalítica, moralista, política o social. También acerca su creación a lo que nos ha interesado marcar particularmente: un esfuerzo extremado y sin residuos, en el que Onetti ha empeñado la totalidad de sus intereses y recursos a lo largo de más de treinta años de existencia practicante volcada al desenvolvimiento

de una «saga» mínima, pero intensa.

La homología por la cual pudieran encontrarse relaciones significativas entre esas estructuras tan ceñidas a una concepción literaria con otras estructuras sociales, políticas -168- o aún literarias, queda para futuros esfuerzos. Basta, para nosotros, haber intentado probar que, de la oposición constitutiva entre el héroe de Onetti y su mundo, ha nacido la comunidad suficiente de un ciclo novelesco como ha habido pocos en la literatura latinoamericana de este siglo.

-169-

III. Apéndices

-[170]- -171-

1. El hombre, el escritor y el mito

1. Nace un hombre

Los hermanos Onetti fueron tres, naciendo Juan Carlos el segundo, unos años después de su hermano mayor y unos antes de su hermana menor, un 14 de julio de 1909 en la ciudad de Montevideo. Su padre era un sencillo funcionario de aduanas y su madre una brasileña descendiente de medianos hacendados del estado de Río Grande do Sul. Su infancia -como ha reconocido él mismo en diferentes oportunidades- transcurrió en un hogar feliz, donde «sus padres se tenían un gran afecto, lo que hace muy feliz a un chico».

Una leyenda que él ha colaborado a crear, quiere que su apellido sea de origen irlandés -O'Nety, italianizado en Onetti en el transcurso del siglo XIX- y que su bisabuelo fuera -172- secretario privado del general Rivera. Así, ha contado el propio Onetti que «Se hizo secretario de Rivera en circunstancias muy curiosas. El bisabuelo O'Nety tenía una tienda general en un pueblo del interior y un día pasó Rivera en una de las tantas revoluciones que hubo en el Uruguay, y estuvo esa noche con este viejo Pedro O'Nety. Estuvieron jugando a las cartas, que era la gran pasión del general Rivera. Y al final lo sedujo tanto la personalidad de Rivera que el cretino cargó todo el almacén en una carreta y como sabía leer y escribir, cosa misteriosa en la campaña, Rivera lo nombró secretario de él. Ahora, he visto correspondencia muy vieja que conservaba una tía mía, que el apellido es O'Nety. Entonces me puse a averiguar. Y

resulta que el primero que vino acá, o sea mi tatarabuelo, ese hombre era inglés nacido en Gibraltar. Fue mi abuelo el que italianizó el nombre. Creo que por razones políticas, razones de ambiente... yo no sé»¹⁶⁴. De sus primeros veinte años, no es posible rescatar casi nada, fuera del orden literario. Abandona sus estudios por fracasos en dibujo y geografía y se lanza a una serie de trabajos que van desde boletero del estadio a encargado de cernir el trigo en la tolva del Servicio Oficial de Semillas. Paralelamente intenta ser «anarquista conspirativo», preocupado por «saber si podía haber una revolución social que no eliminara la libertad» y al llegar el 36 se presenta como voluntario para la Guerra -173- Civil española, después de haber fracasado en 1929 en un curioso pedido que hiciera al embajador ruso en Montevideo: «Quiero ir a la URSS para asistir personalmente al hecho de un país construyendo el socialismo»¹⁶⁵. Posteriormente inicia su primer largo período de vida en Buenos Aires, interrumpido por un par de años en que vuelve al Uruguay y en que habrá de aparecer *El Pozo* (1939) y en que ejercerá la secretaría de redacción del semanario *Marcha*. Como periodista trabaja luego en Buenos Aires donde vive hasta 1954 en que retorna definitivamente a Montevideo, período en que ejerce con igual intensidad el periodismo. Trabaja en «Reuter», la agencia noticiosa inglesa, durante la segunda guerra mundial, es secretario de redacción de *Vea y Lea* y colabora en publicaciones argentinas, llegando a dirigir una frustrada revista publicitaria, *Ímpetu*. Como periodista llega a entrevistar al «coronel» Perón en 1944 y conoce a una serie de conspicuas figuras que marcarán su cuota parte en el escepticismo con que vivirá el resto de su vida. Desde su vuelta a Montevideo y por gestión de algunos amigos personales, vinculados políticamente a Luis Batlle Berres, Onetti es funcionario municipal.

-174-

2. Nace un escritor

Onetti ha confesado que empezó a escribir desde muy chico y lo hacía «para nadie». Ha explicado en este sentido que la primera experiencia que recuerda es de cuando tendría trece o catorce años: «A raíz de un ataque de Knut Hamsun que me dio. Escribí muchos cuentos a la Knut Hamsun. Lo había descubierto por aquel entonces»¹⁶⁶. También ha puntualizado que cuando empezó a escribir, aparte de las infantiles, circunstanciales y obligatorios poemas de amor, lo hizo impulsado, desde entonces, por una tendencia inequívoca hacia la narración.

Pero es en 1930, cuando ya tiene veintiún años, que habrá de recibir su primer gran bautizo literario en un concurso para toda América del Sur organizado por el diario *La Prensa* de Buenos Aires. Allí fue seleccionado un relato de Onetti entre los «diez mejores del continente» que se llamaba «Avenida de mayo-diagonal-Avenida de mayo» que más tarde reconoció como «un cuento muy influido por James Joyce, a pesar de que todavía no había descubierto el monólogo interior». Mientras tanto ya escribía una novela

larga -«Tiempo de abrazar»- terminada en Montevideo y cuyos originales «se perdieron». También de El Pozo hay una primera versión perdida, escrita «a máquina y en dos tardes de un fin de semana» (casi como hace el propio -175- Linacero en la obra) en la misma Buenos Aires y siete años antes de la versión definitiva, escrita y publicada en Montevideo en 1939.

Durante ese período, Onetti es un ávido lector que incursiona en la novela contemporánea con la soltura que le da su buen conocimiento de los idiomas inglés y francés. Del ámbito rioplatense sólo confesaría recibir la influencia de Roberto Arlt por el que tiene «la admiración de saberlo el último tipo que escribió novela contemporánea en el Río de la Plata»¹⁶⁷. Pero es evidente que en 1939 Juan Carlos Onetti ya ha descubierto a Louis Ferdinand Céline y a William Faulkner¹⁶⁸. De este último autor la crítica ha resaltado su fuerte conexión con el universo de Onetti, aunque el propio escritor se ha encargado burlescamente de hacer grotesco el excesivo paralelismo: «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. -176- Ya se dijo que no existe ninguna tradición literaria nacional»¹⁶⁹.

Más seriamente, en otra oportunidad ha reconocido Onetti la influencia de Faulkner, fundamentalmente en Para esta noche y, más que en el estilo, en lo que ha llamado «la manera», es decir, lo que sucede cuando «se empieza a desarrollar una idea o a relatar un suceso y el relato se corta, sigue por otro camino. Una asociación de ideas, un recuerdo, hacen perder la línea primitiva. La gente cuando habla hace lo mismo, por supuesto, sin hacer estilo»¹⁷⁰. Pero más allá de sus propias declaraciones, críticos como Emir Rodríguez Monegal o James East Irby (autor de una tesis sobre la influencia del escritor sudista sobre Lino Novás Calvo, José Revueltas, Juan Carlos Onetti y Juan Rulfo) han rastreado los numerosos elementos míticos y estilísticos que los identifican en una misma preocupada postura existencial.

Lo que no ha señalado la crítica con igual intensidad es la clara influencia que tiene el Henri Barbusse de L'Enfer en el Onetti de La vida breve. Allí el protagonista vive como un auténtico «hombre del subsuelo» en un apartamento estrecho y percibe la vida de una mujer en un cuarto vecino. Como «voyerista» y típico «hombre que ve desde su mirilla» al decir de Colin Wilson, la mira desnudarse de noche, vigila sus gestos y luego empieza a inventar detalles para «recuperar la intensidad -177- de la experiencia». Al final, incluso, empezará a escribir una novela que, justamente, comienza del mismo modo: un héroe innominado taladra un agujero en la pared y mira lo que sucede en el cuarto contiguo al suyo. Los paralelos con La vida breve son numerosos, tanto en la trama como, básicamente, en el punto de partida marginal, de testigo que observa lo que pasa para imprimirle el sesgo peculiar de su sensibilidad.

3. Nace un mito

La valoración de la obra de Onetti es casi concomitante a la aparición de sus primeras novelas, todas ellas saludadas auspiciosamente por la crítica y con una rara unanimidad que lo ha seguido prácticamente hasta el presente, ensanchando el límite originalmente nacional al ámbito latinoamericano. Así los primeros comentarios de importancia sobre su obra son de Homero Alsina Thevenet en la revista Cine Radio Actualidad¹⁷¹, siguiendo los de Carlos Martínez Moreno en el diario El País y en la revista Alfar¹⁷² y los del crítico Emir Rodríguez Monegal en Marcha sobre Para esta noche (1943). En 1951, el propio Rodríguez Monegal efectúa un importante -178- balance de la obra de Onetti y lo inserta en el contexto de la narrativa rioplatense¹⁷³, efectuando paralelamente Alsina Thevenet una especie de primer homenaje nacional al escritor. También el escritor Mario Benedetti prologa en 1951 la edición de Un sueño realizado y otros cuentos¹⁷⁴.

Con la edición de Una tumba sin nombre en 1959 por parte de Marcha empieza el reconocimiento nacional en otra dimensión: el editorial. Hasta ese momento, con la excepción del hecho de haber sido editado por «Número» en 1951, Onetti publicaba en Argentina, siendo Tierra de nadie, Para esta noche, La vida breve y Los adioses, editadas respectivamente por Losada, Poseidón, Sudamericana y Sur, todas ellas editoriales de Buenos Aires. Posteriormente se multiplican las ediciones uruguayas en Alfa, Asir y las reediciones de Banda Oriental y Arca, acompañando a la de EL POZO, por parte de Arca, un largo estudio del crítico Ángel Rama por el que se inserta a Onetti en el origen de una generación literaria y en el contexto socio-cultural de la década del cuarenta y fines de la del treinta¹⁷⁵. El reconocimiento internacional de Onetti, es -179- decir, aquel que trasciende el ámbito rioplatense en el que circulara con éxito, se produce en la década siguiente. Es la Mención que recibe Jacob y el otro en 1961 en el concurso organizado por la revista Life en español, la primera en lanzar su nombre a escala continental. Luego Onetti, en la medida del auge de la novela latinoamericana, circula entre los considerados principales escritores. El astillero se traduce al inglés y al francés y Juntacadáveres al portugués, al italiano y al francés. Onetti -poco amigo de viajar y de conceder entrevistas- rompe parcialmente su inmovilidad y silencio. Viaja a Nueva York al congreso del Pen Club Internacional, luego lo hace a Caracas cuando queda finalista en el Premio Rómulo Gallegos. Se multiplican las entrevistas, una de las cuales integra en libro Los nuestros de Luis Harss¹⁷⁶ y otras que suponen una revalorización en el ámbito del Río de la Plata¹⁷⁷.

Pero en este crecimiento del «mito-Onetti», válido especialmente en el ámbito uruguayo donde tradicionales divisiones críticas se salvan cuando se ha tratado de juzgar su obra, no ha dejado de estar presente lo que Rodríguez Monegal ha apuntado con agudeza: el anacronismo de Onetti. Su visión literaria y particularmente novelesca parece haber sufrido un permanente desajuste. La tesis de Rodríguez Monegal se resume en estas palabras, «el fracaso de Onetti, aquí está la última -180- paradoja, no es el fracaso de la calidad sino el fracaso de la oportunidad. En 1941 Onetti llega demasiado pronto para arrebatar el premio a Ciro Alegría. Pero en 1967 llega demasiado tarde para poder disputar seriamente el

premio a Vargas Llosa. Anacrónico siempre, descolocado, desplazadísimo, Onetti no está nunca en el escalafón literario¹⁷⁸. Sin embargo, más decantadamente, Onetti va ocupando en la actualidad un lugar definitivo en las letras del continente, por encima de la oportunidad y en nombre exclusivo de una calidad y una dedicación permanente a las letras, dos notas poco usuales en estas latitudes.

2. Principales ediciones de las obras de Onetti

-181-

El pozo.- 1.^a edición: Editorial Signo (Montevideo, 1939). 2.^a edición: Narradores de Arca, prólogo de Ángel Rama (Montevideo, 1965). 3.^a edición: Bolsilibros Arca (Montevideo, 1967).

Tierra de nadie.- 1.^a edición: Editorial Losada (Buenos Aires, 1941). 2.^a edición, corregida por el autor: Ediciones de la Banda Oriental (Montevideo, 1965). 3.^a edición: Ediciones Universidad Veracruzana (México, 1967).

Para esta noche.- 1.^a edición: Editorial Poseidón (Buenos Aires, 1943). 2.^a edición: Narradores de Arca (Montevideo, 1966).

La vida breve.- 1.^a edición: Editorial Sudamericana (Buenos Aires, 1950). 2.^a edición: Sudamericana (Colección Piragua, Buenos Aires).

-182-

Un sueño realizado y otros cuentos.- (Incluye Un sueño realizado, Bienvenida Bob; Esbjerg, en la costa y La casa en la arena; prólogo de Mario Benedetti). 1.^a edición: Ediciones Número (Montevideo, 1951). Estos cuentos han sido incluidos en Cuentos completos (Monte Avila Editores, Caracas, 1968) y en Cuentos completos, CEDAL (Buenos Aires, 1968).

Los adioses.- 1.^a edición: Sur (Buenos Aires, 1954). Esta novela está incluida en Novelas cortas, Monte Avila Editores (Caracas, 1968).

Una tumba sin nombre.- 1.^a edición: Ediciones Marcha (Montevideo, 1959). 2.^a edición -Para una tumba sin nombre- Bolsilibros Arca (Montevideo, 1967).

El infierno tan temido.- 1.^a edición: Asir (Montevideo, 1962). (Incluye los cuentos «Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Lilliput»; «El álbum»; «Mascarada» y «El infierno tan temido»). Estos cuentos han sido incluidos en Cuentos Completos (obra ya citada).

La cara de la desgracia.- 1.^a edición: Alfa (Montevideo, 1960). 2.^a edición (conjuntamente con «Tan triste como ella», Alfa, Montevideo, 1963). 3.^a edición (conjuntamente con «Tan triste como ella» y «Jacob y el otro»; Libros Populares Alfa, N.º 5, Montevideo, 1967).

Jacob y el otro.- 1.^a edición: Doubleday Foreign Language Paperbacks (Nueva York, 1961). 2.^a edición: Ediciones de la Banda Oriental (incluye además los cuentos de Un -183- sueño realizado; prólogo de Gabriel Saad); Montevideo, 1965. 3.^a edición: Libros populares Alfa, ya citado.

También este cuento ha sido incluido en Cuentos completos (Monte Avila, Caracas, 1968).

Tan triste como ella.- 1.^a edición: Alfa (Montevideo, 1963). Otras ediciones Alfa y Monte Avila ya citadas.

El Astillero.- 1.^a edición: Compañía Fabril Editora (Buenos Aires, 1961). 2.^a edición: Fabril (Buenos Aires, 1969).

Juntacadáveres.- 1.^a edición. Alfa (Buenos Aires, 1964). 2.^a edición: Alfa (Montevideo, 1966). 3.^a edición: Alfa (Montevideo, 1968).

La novia robada y otros cuentos.- (Incluye además los relatos de los volúmenes Un sueño realizado y los de El infierno tan temido), Biblioteca Uruguay Fundamental; Capítulo Oriental 2; CEDAL (Buenos Aires, 1968). Existe además una selección de textos sobre los personajes femeninos en la obra de Onetti, efectuada por Emir Rodríguez Monegal: Las máscaras del amor, Capítulo Oriental 28, CEDAL (Buenos Aires, 1968).

-[184]- -[185]-

3. Crítica sobre Onetti

BENEDETTI, Mario, «Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre» en Literatura uruguaya siglo XX, 2.^a edición, Montevideo, 1969, pág. 120 a 152.

Ensayo que refunde en una visión única -la preocupación existencial del escritor y sus protagonistas- una serie de trabajos fragmentarios publicados en diarios (prólogo a la edición de Un sueño realizado de 1951; revista Puente, N.º 1; Casa de las Américas, N.º 39; diario La Mañana, etc.). El enfoque global es ahora el de presentar a Onetti como el artífice de un ciclo de obras que tienen a la aventura del hombre por único centro.

CASEY, Calvert, «Juan Carlos Onetti y el astillero», revista Casa de las Américas, N.º 26, La Habana, 1964, pág. 117 a 120.

-186-

Enfoque de la novela El Astillero a partir de la esperanza desesperada de Onetti y del sentido de la lucha grandiosa y perdida de antemano de Larsen.

CASTILLO, Guido, «Muerte y salvación en Santa María», diario El País, Montevideo, 28 de enero de 1962.

Análisis del universo mítico -para Castillo «onírico»- de la ciudad de Santa María en relación a La vida breve y a El astillero.

_____, «Ahora en Montevideo», diario El País, 28 de enero 1962. Reportaje interesante por revelar toda la actividad de Onetti previa a la publicación de El Pozo en 1939.

COUSTE, Alberto, «Onetti: historia de dos ciudades», revista Primera Plana, N.º 251, Buenos Aires, 17 de octubre de 1967.

Redescubrimiento, a nivel de la Argentina, del novelista Onetti y revelación de algunos datos familiares poco conocidos.

COTELO, Rubén, «Realidad y creación en la última novela de Onetti»; diario «El País», Montevideo, 18 de octubre de 1959.

_____, «El guardián de su hermano», diario El País, 12 de diciembre de 1960.

_____, «Muchacha y mujer», diario El País, 16 de febrero de 1964.

_____, «El Pozo, justo ahora», diario El País, 29 de agosto de 1965.

_____, «Arquetipo de la pareja viril», diario El País, 14 de agosto de 1966.

Serie de reseñas críticas que, en su conjunto, forman una de las visiones más coherentes y originales del mundo de Onetti que se han elaborado, aunque algunos de sus -187- puntos psicoanalíticos puedan parecer discutibles.

DÍAZ, José Pedro, «De su mejor narrativa», semanario Marcha, Montevideo, 9 de octubre de 1960. Análisis del estilo tenso y trabajado de Onetti, así como de la clausura de su mundo espiritual a través de La cara de la desgracia.

_____, «Un ciclo onírico», semanario Marcha, 14 de noviembre de 1961.

La superposición de sueños y ensoñaciones en La vida breve y El astillero como hipótesis de búsqueda de un paradigma mítico totalizador.

_____, «Tan triste como ella», semanario Marcha, N.º 1196, 1964.

Breve reseña crítica sobre la «nouvelle» de Onetti, enfocada en el contexto de su mundo novelesco.

FRESSARD, Jacques, «Onetti en Francia», reproducido por Marcha, N.º 1381, Montevideo, 1967, pág. 29.

Consideración del absurdo moderno encarnado en la obra de Onetti con precisiones sobre la repercusión del escritor uruguayo en Francia.

GHIANO, Juan Carlos, «Juan Carlos Onetti y la novela», revista Ficción, N.º 5, Buenos Aires, 1 de noviembre de 1957, pág. 247-253.

Inserción de la narrativa de Onetti en las corrientes estéticas de la primera postguerra y paralelo de su obra con la de Eduardo Mallea.

El mismo Ghiano es autor de una reseña sobre Los adioses en revista Oeste, número -188- 18-20, Año X, Buenos Aires, enero-marzo de 1955, pág. 37-38.

GILIO, María Esther, «Un monstruo sagrado y su cara de bondad», diario La Mañana, Montevideo, 20 de agosto de 1965.

_____, Onetti y sus demonios interiores, semanario Marcha, N.º 1310, Montevideo, 14 de julio de 1966.

Dos reportajes que se complementan y dan una imagen espontánea y directa de Onetti, revelando algunos aspectos de su concepción estética y de su sentido burlón y escéptico de la existencia.

GUTIÉRREZ, Carlos María, «Onetti, el escritor», revista Reporter, N.º 25, Montevideo, 1961.

Cálida presentación del hombre Onetti en su contexto hogareño, destacándose algunos aspectos poco conocidos de su vida no literaria.

HARSS, Luis, «Juan Carlos Onetti o las sombras en la pared», en Los nuestros, Buenos Aires, 1968, pág. 214 a 251.

Entrevista al escritor Onetti e indagación de su obra a través de las propias opiniones del autor. Importa para develar algunas de las claves de su literatura.

LATCHAM, Ricardo, «Una tumba sin nombre», en Carnet crítico, Montevideo, 1962, pág. 123 a 128.

El misterio y la melancolía de esta novela son analizados desde la doble

perspectiva de la textura realista de la trama y de la intención simbólica del estilo.

LERNER, Elisa, «Juntacadáveres», Revista -189- Nacional de Cultura, N.º 180, Caracas, abril mayo-junio, 1967, pág. 87-89.

Confrontación de la violencia sofocada en la obra de Onetti con la exteriorización en La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa.

LÓPEZ RUIZ, Juvenal, «Onetti, un novelista del sino», revista Imagen, N.º 35, Caracas, 15 y 30 de octubre de 1968.

Inserción del fatalismo de Onetti en una corriente filosófica occidental que ha tenido su particular arraigo en el Río de la Plata y que Borges ha resumido en la frase «nadie puede escapar a su destino».

MAGGI, Carlos, «Juan Carlos Onetti» en Gardel, Onetti y algo más, Montevideo, 1966, págs. 95 a 100.

Afectuosa recreación literaria de las modalidades, estilo y personalidad de Onetti hecha por un profundo conocedor del hombre Onetti.

MARTÍNEZ CARRIL, Manuel, «Onetti, acaso la liberación», diario La Mañana, Montevideo, 12 de abril de 1966.

Interesante enfoque sobre la presunta condición existencial de Onetti, representativa de una típica modalidad rioplatense, en desmedro de la tesis que lo hace un desarraigado.

MARRA, Nelson, «Santa María, ciudad mito, en la literatura de Onetti», revista Temas, N.º 6, Montevideo, abril-mayo, 1966, páginas 32-34.

Aproximación al origen de la creación de Santa María en la narrativa de Onetti, como -190- una fórmula de participación del lector en un proceso de imaginación.

MERCIER, Lucien, «Juan Carlos Onetti en busca del infierno», semanario Marcha, N.º 1129, Montevideo, 19 de octubre de 1962.

Enfoque del relativismo de Onetti como carácter típico de su modernidad y clave de su eficacia como narrador: los mirones, los testigos que observan el contorno desde un ángulo y un sesgo que Onetti convierte en función estética.

OVIEDO, José Miguel, «Juan Carlos Onetti: una sórdida inmersión en el mal», diario Hechos, Montevideo, 24 de diciembre de 1966.

Presentación de Onetti a nivel latinoamericano a través de su fatalismo y la universalidad de su visión del hombre y del mal.

RAMA, Ángel, «Origen de un novelista y de una generación literaria», apéndice a la 2.ª edición de El Pozo, Montevideo, 1966, págs. 57 a 111.

Estudio del origen de la narrativa de Onetti en el contexto socio-literario del Montevideo de 1939 y análisis de algunas de las constantes de El Pozo.

El mismo crítico es autor de «El largo viaje de Juan Carlos Onetti», semanario Marcha, Montevideo, 1 de septiembre de 1961.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, «Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense»; «Una o des historias de amor. Los adioses de Juan Carlos Onetti»; «El astillero, fragmento de un mundo propio»; en Narradores de esta América (1.ª edición), Montevideo, 1961, págs. 155 a 189.

-191-

_____, «La fortuna de Onetti», en Literatura uruguaya del medio siglo, Montevideo, 1966, págs. 221 a 260.

Primer análisis de importancia de la obra de Onetti en el contexto de la

generación del 45 que integra y singularización de su visión alegórica a partir del análisis de sus principales obras.

_____, «Anacronismos de Onetti», revista Temas, N.º 15, Montevideo, primer trimestre de 1968, págs. 18-22.

Recuento de las primeras preocupaciones críticas suscitadas por la obra de Onetti y ajustada adecuación de su enfoque literario entre las dos generaciones con las cuales ha parecido ir a contrapelo: la de Ciro Alegría en 1941 y la de Vargas Llosa en 1967; entre ellos y falsamente anacrónico, figura el propio Onetti.

_____, «Onetti o el descubrimiento de la ciudad», Capítulo Oriental, N.º 28, 20 págs., Montevideo, 1968.

Inserción de Onetti en la corriente de escritores que abordan los grandes temas urbanos con un sesgo existencial y con una intensa preocupación estética. Incluye un análisis de sus principales obras, especialmente de La vida breve y del culto secreto de que ha sido objeto a lo largo de los años por críticos y escritores.

_____, «Las máscaras del amor», Buenos Aires, 1968, 104 págs.

Selección de textos de Onetti efectuada por Emir Rodríguez Monegal con el criterio de presentar el tema del -192- amor y de la mujer en toda su obra, desde El Pozo a Juntacadáveres.

VARIOS AUTORES, Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti, La Habana, 1969.

Primer intento de recopilación de los textos críticos más importantes sobre el hombre-escritor Onetti, su obra examinada en conjunto y las principales reseñas sobre sus títulos más representativos. Incluye trabajos de Rama, Benedetti, Rodríguez Monegal y trabajos críticos latinoamericanos y europeos. Está acompañado de una completa bibliografía y constituye el intento más serio efectuado hasta la fecha para ordenar los materiales dispersos existentes sobre Onetti.

VARIOS AUTORES, «En torno a Juan Carlos Onetti», Cuadernos de literatura, N.º 15, Montevideo, 1970. Incluye varios trabajos críticos ya publicados en diarios y revistas de Esteban Otero, Lucien Mercier, Rubén Cotelo, José Pedro Díaz, Guido Castillo y Gabriel Saad.

VISCA, Arturo Sergio, «Juan Carlos Onetti (1909)», en Antología del cuento contemporáneo, Universidad de la República, Montevideo, 1962, págs. 243 a 248.

Categorización, algo restrictiva, de los personajes de Onetti como frustrados, anti-héroes y desarraigados representativos de nuestro tiempo.

ZITARROSA, Alfredo, «Onetti y la magia de El Mago», semanario Marcha, N.º 1260, Montevideo, 25 de junio de 1965.

Entrevista amable con el pretexto de un nuevo aniversario de la muerte de Gardel, -193- sirve para conocer algunas de las opiniones de Onetti sobre temas cotidianos.

ZUM FELDE, Alberto, La narrativa hispano-americana, México, 1959, págs. 463-468.

Inserción de Onetti entre los narradores de las grandes ciudades, en cuyo medio el individuo se siente aislado y donde se forjan los «indiferentes-morales».

Otras referencias críticas sobre Onetti

- ÁLVAREZ, José Carlos, «Pervivencia de un relato», diario La Mañana; Montevideo, 20 de agosto de 1965.
- AUBRUN, Charles, *Histoire des lettres hispano-américaines*, París, 1954, 223 págs.
- BRIANTE, Miguel, «Onetti o el ritual de la maestría», revista *Confirmado*, Buenos Aires, 3 de octubre de 1963.
- CONCHA, Jaime, «Sobre Tierra de Nadie de Juan Carlos Onetti», revista *Atenea*, N.º 417, 1967, págs. 173-197.
- CRESTA DE LEGUIZAMÓN, María Luisa, «Una novela uruguaya», revista *Libros selectos*, N.º 24, México, 1965, págs. 13-20.
- DÁVALOS, Baica, «La ciudad creada en el peligro», sobre *Juntacadáveres*, revista *Zona Franca*, N.º 44, Caracas.
- FERREIRA, José Francisco, *Capítulos de Literatura Hispano-americana*, Porto Alegre (Brasil), 1959, 444 págs.
- 194-
- FRANCO, Jean, *The modern cultura of Latin América*, Nueva York 1967, págs. 200 a 246.
- GÁNDARA, Carmen, «Vicisitudes de la novela», revista *Realidad*, año III, Vol. V, N.º 13, Buenos Aires, febrero de 1949.
- GARCÍA, Germán, *La novela argentina*, Buenos Aires, 1952, pág. 214.
- G. J., «Siempre Onetti», revista *Confirmado*, Buenos Aires, 9/XI/1967.
- HERNÁNDEZ, Carace, «Juan Carlos Onetti: pistas para su laberinto»; revista *Mundo Nuevo*, N.º 39, Buenos Aires, abril de 1969.
- IRBY, James E., *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, México, 1956.
- LEAL, Luis, *Historia del cuento hispanoamericano*, México, 1966, pág. 126.
- MALLEA ABARCA, Enrique, «Dos novelistas jóvenes», revista *Nosotros*, Año VI, N.º 66, Buenos Aires, 1941, pág. 307-317.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos, nota crítica sobre *Tierra de Nadie*, revista *Alfar*, N.º 80, Montevideo, 1942.
- PRIOR, Aldo, «Los adioses», revista *Sur*, N.º 230, set.-oct. 1954, Buenos Aires, pág. 110-111,
- SAAD, Gabriel, prólogo a *Jacob y el otro*, Montevideo, 1965, pág. 7 a 14.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, 1953.
- SÁNCHEZ CORTÉS, Diego, «Verbitsky y Onetti: el hombre urbano, el hombre universal», revista *Contorno*, Buenos Aires, setiembre de 1955, pág. 35-36.

- I. El pozo, Editorial Arca, Montevideo, 1965, 114 páginas.
- II. Tierra de nadie, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1965, 184 páginas.
- III. Para esta noche, Editorial Arca, Montevideo, 1966, 192 páginas.
- IV. La vida breve, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950, 394 páginas.
- V. Un sueño realizado y otros cuentos, Ediciones Número, Montevideo, 1951, 68 páginas.
- VI. Los adioses, Ediciones Sur, Buenos Aires, 1954, 92 páginas.
- VII. Una tumba sin nombre, Ediciones Marcha, Montevideo, 1959, 84 páginas.

- VIII. El infierno tan temido, Ediciones Asir, Montevideo, 1962, 80 páginas.
- IX. La cara de la desgracia, Ediciones Alfa, Montevideo, 1960, 50 páginas.

- X. El Astillero, Compañía Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, 222 páginas.

- XI. Jacob y el otro, Editorial Alfa, Montevideo, 1969, 142 páginas.
- XII. Tan triste como ella, Editorial Alfa, Montevideo, 1968, 96 páginas.
- XIII. Juntacadáveres, Editorial Alfa, Montevideo, 276 páginas, 1964.
- XIV. La novia robada y otros cuentos, Ediciones CEDAL, Buenos Aires, 1968,

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

