

Ángel Rama nació en Montevideo en 1926. Ha desarrollado una extensa labor universitaria, siendo director del Departamento de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo, profesor invitado del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Río Piedras (Puerto Rico) y, actualmente, profesor de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela. Como crítico, cuenta también con una amplia trayectoria periodística en las principales revistas de América Latina: *Marcha* (en la que fue durante diez años director de la sección literaria), *Casa de las Américas*, *Cuadernos Americanos*, *Eco*, *Plural*, etc. Entre sus últimos libros se encuentran: *La generación crítica* (1972), *Diez problemas para el narrador latinoamericano* (1972), *El mundo de los sueños de Rubén Darío* (1973), *Rubén Darío y el modernismo* (1974).

Serie Latinoamericana—Cuentos

Dirección:

Jordi Estrada, Carlos Jaumá, Hugo Levín

PRIMEROS CUENTOS DE DIEZ MAESTROS LATINOAMERICANOS

Mário de Andrade, Alejo Carpentier,
Arturo Uslar Pietri, João Guimarães Rosa,
Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima,
José María Arguedas, Julio Cortázar, Juan Rulfo,
Gabriel García Márquez.

Selección y lectura crítica de
ÁNGEL RAMA



EDITORIAL PLANETA

BARCELONA

-1975-

La literatura narrativa de Juan Carlos Onetti (nacido en 1909) no se inició con su relato *El pozo*, aunque la importancia de este texto y su influencia permitan datar con el año 1939, en que apareció, todo un movimiento de renovación literaria. Los orígenes de la creación onettiana, a cuya elucidación han contribuido los jóvenes investigadores Hugo Verani y Jorge Ruffinelli, se remontan a un sexenio antes, en que aparecieron en los diarios de Buenos Aires sus primeros cuentos. La recuperación de esos textos ha sido muy tardía, al punto que la edición de presuntas *Obras completas* (México, Aguilar) no sólo no recoge los cuentos dispersos de Onetti, sino que ni siquiera informa de su existencia y ni establece el orden de sus primeros escritos. Sólo a partir de la publicación de *Tiempo de abrazar* (Montevideo, Arca, 1974) y de los *Cuentos completos* (Buenos Aires, Corregidor, 1974) ha sido posible reconstruir verazmente la iniciación literaria del maestro de la narrativa uruguaya.

Juan Carlos Onetti se había trasladado en 1930 (tenía entonces 21 años) a Buenos Aires, donde viviría hasta 1934, publicando allí su primer cuento, «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo» (en *La Prensa*, 1 de enero de 1933), pero extrayendo de su experiencia con la gran ciudad la materia de cuentos posteriores, como el tercero que escribe, «El posible Baldi», que apareció en *La Nación* (20 de setiembre de 1936), y las bases de su teoría sobre la renovación cuentística, con la incorporación de los temas de la ciudad y conjuntamente las formas literarias derivadas de los sistemas de trabajo y vida que imponen las urbes. El encuentro con la ciudad que para 1930 había alcanzado el millón de habitantes y era el primer ejemplo latinoamericano de la «cosmópolis» profetizada por Darío treinta años

antes, habría de ser decisivo para el escritor, que se distinguirá en el primer período de su creación (que llega hasta la aparición de *La vida breve*, 1950) por un enfrentamiento rudo y directo con la contemporaneidad, un intento de abordar y dominar el contorno hostil en el cual ve situada la peripecia humana, antes de que vaya progresivamente retirándose de la gran ciudad hacia la pequeña población, el pueblo de Santa María, donde podrá reconstruir un universo que resulta bloqueado en las grandes ciudades y cuya expresión simbólica podrá hallarse en una nostálgica conglomeración donde son posibles las relaciones personales, todos los habitantes se conocen, saben de sus respectivos pasados, sólo se interesan en ese «pequeño mundo» y pueden poner en libertad y hasta en exhibición sus pasiones.

La compleja evolución de la narrativa onettiana a partir del momento en que, con *El pozó*, aborda el género donde alcanza más felices resultados, la novela corta, reconocerá en estos cuentos primerizos una suerte de *estética in nuce*. Nada puede decirse de ellos que no se vea cumplido, ampliado y perfilado, en sus posteriores obras, con la ventaja, para quien procura un conocimiento de cuáles son las proposiciones centrales que hace el autor, de que en el tamaño reducido resultan nítidas y ostensibles las tensiones y categóricos los planteos.

En estos primeros cuentos, la ciudad se presenta como la cancelación del ser, la destrucción de la personalidad, la pérdida merced a la objetivación y a la prestación incesantes de las zonas más íntimas de la sensibilidad y la conciencia. La prototípica oposición hombre-mundo que forjaron los escritores románticos no ha hecho sino acrecentarse en el transcurrir del siglo posterior a ellos, aunque se ha ido trasladando a otros planos donde sin embargo en nada ha cedido la feroz dicotomía del planteo. Algunos de los procedimientos ya arquetípicos de la novela vanguardista occidental (planteados en el *Ulysses* o en *Der Prozess*) responden a las pugnas del yo y una estructura inabarcable, enemiga y trituradora que se llama la ciudad moderna. La disgregación de la conciencia, las mediaciones simbólicas enrarecidas, la variabilidad y superficialidad de la percepción,

el manejo de los contrastes rítmicos, la destrucción de la peripecia orgánica, la progresiva preterición de los personajes en cuanto conciencias reflexivas, todo ello puede ponerse en el haber de esta pugna que la literatura ha seguido de muy cerca siendo el mejor registro del proceso.

Situar un cuento en el lugar más céntrico, populoso y abigarrado de la ciudad, fijar desde el título esa ubicación como la petición de principios del relato («Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo») y dispararlo a partir de la constancia de la ciudad multitudinaria, artificial, agresiva: «Cruzó la avenida, en la pausa del tráfico, y echó a andar por Florida», en esa proposición se funda el desarrollo de un conflicto que pervivirá en la literatura de Onetti. El personaje tipo que desarrolla Onetti en su inicial literatura es el «soñador», una versión nueva del poeta que permite incluir en ella al narrador y más ampliamente a todo creador que edifica los «sueños diurnos» de que hablaba Freud como una manera de crearse a sí mismo al instaurar universos afines, hedónicos, elaborados con placer y minucia una y mil veces. La condición de «soñador» es, en apariencia, específica del hombre, pero en esta presentación es también una manera defensiva de situarse respecto al contorno ciudadano; diríamos que el «soñar», que es la operación creadora por definición, aquella en que el hombre se prolonga en su doble fantasmal, al cual va proporcionando su verdadera vida, aquí adquiere un carácter defensivo que se pone de relieve en un cambio que se produce en la autonomía del proceso imaginativo. Normalmente él construye a partir de los datos de la realidad, combinándolos libre y placenteramente; pero ahora comienza a combinar datos que arranca de la realidad cuando ésta lo asalta, dentro de un esquema absolutamente contrario al del medio, opuesto a sus condiciones, que funciona como una compensación y también como una cancelación. Si se saltara bruscamente de la operación imaginativa que depara el *Werther* a la que genera *Manhattan Transfer* ciento cincuenta años después, se mediría esta inversión del signo en el trabajo del «soñador». Visiblemente es el camino que sigue Onetti en su abordaje de la ciudad. Del mismo cuento inicial citado es

este fragmento: «En Rivadavia un automóvil quiso detenerlo: pero una maniobra enérgica lo dejó atrás, junto con un ciclista cómplice. Como trofeos del fácil triunfo, llevó dos luces al desolado horizonte de Alaska.» La transposición de los datos de la realidad, sacados de un enfrentamiento, de un hostigamiento al que se ha vencido, se hace a modo de cancelación de ella, integrándose en el soñado panorama de Alaska que a su vez proviene de Jack London pero dentro del cual vive el «soñador» al tiempo que sortea los peligros del tráfico céntrico.

La dicotomía romántica instaura aquí dos hemisferios colindantes pero opuestos y ya no hay, como en los orígenes históricos del conflicto, imágenes persuasivas que establezcan la coordinación entre ambos (las famosas ruinas cubiertas de verdor), sobre todo en este primer momento del escritor, ya que a medida que transcurre su obra logrará reconstruir, más allá aún del pueblo Santa María, un astillero herrumbrado, abandonado, destruido, comido por el orín que vuelve a replantear, aunque en términos distorsionados y crujientes, los términos del triunfo romántico (es *El astillero*). En estos años de su desafiante juventud, el narrador simplemente se opone al medio, construye dos hemisferios que se oponen de tal modo que cada uno de los elementos construidos en ellos, al pasar al otro hemisferio, cambia rigurosamente de signo. No es posible determinar cuál es el de la mayor positividad, puesto que ésta vacila y se disfraza según los momentos temporales por los cuales va pasando y no es siempre el hemisferio del «soñar» el que se impone al de la «realidad»: es éste el que concluye destruyendo al «soñador» en *El pozo*.

La relación inestable de ambos sectores, que son unificados porque en los dos vive al mismo tiempo una misma conciencia escindida y porque de uno a otro circulan incessantemente diversos elementos por el artilugio de la inversión de signos que compensan el pasaje, se complica con la aparición de una mirada ajena que se posa sobre ellos, que desde el otro lado efectúa la misma operación que el «soñador», salvo que encuentra a éste no en el hemisferio interno, creativo, sino en el externo, del mundo. Esa otra

mirada es la de la mujer que emerge entre la multitud. Walter Benjamin anotaba en Baudelaire este tema, el de la mujer que pasa, como el indicador de la urbe moderna que fija una relación fugaz y epidérmica, que se maneja con las imágenes pasajeras, volátiles, sin poder ahondar en las auténticas realidades que encubren o expresan: «*O toi que j'eusse aimée! O toi qui le savais!*», el verso baudelairiano condensa la posibilidad y al mismo tiempo la imposibilidad en un solo trazo.

Esa mujer es la que espera al «soñador» en «El posible Baldi». Aquí Onetti ha avanzado en la primera versión de otro de sus personajes, el hombre instalado en el universo real, en ese mundo hostil, como si hubiera logrado vencer sus dificultades y se hubiera al fin acomodado: Baldi es el antepasado del abogado Aránzuru y en general de los personajes de *Tierra de nadie* (1941), la novela de los hombres sin fe, donde la quiebra se produce al nivel de la apariencia. Baldi es abogado como Aránzuru, tiene todo el aspecto del hombre fuerte, seguro, decidido, del conquistador de la pirámide social escalando las primeras gradas con paso firme y tranquilo, quizás algo urgido como corresponde a la edad. Pero ésta no es sino la apariencia: detrás de esa fachada está el «soñador», quien ya no puede nunca aprobar el hemisferio externo y ha elegido otra de las posibilidades, la de esconderse bajo un aparente conformismo, en sustitución de la que significa oponerse, como el Eladio Linacero de *El pozo*.

Del mismo modo que en «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo», en este cuento el dato opcional es la hostilidad artificiosa del contorno: «Baldi se detuvo en la isla de cemento que sorteaban veloces los vehículos, esperando la pitada del agente, mancha oscura sobre la alta garita blanca.» Es otra vez el hombre que deambula entre el hervor de la ciudad, es otra vez el hombre que discurre una historia interior, más afincada en la realidad desde luego que la de Victor Suaid, pero que es también una proyección fantasmal de sí mismo mediante la cual se enajena de la circulación de los vehículos, aposentado en una «isla de cemento». Esta ensoñación simplemente se adelanta a la realidad y es un *Ersatz* de la gran ensoñación libre y arro-

gante del poeta, su versión acomodaticia y burguesa que entrará rápidamente en quiebra a lo largo del relato.

Pero aquí aparece la mirada externa de la mujer. Ya no la mujer soñada del poeta que aparece en sus historias recurrentes, sino la mujer existente en el mundo real con su «perfil afinado y todas las luces espejeándole en los ojos», sobre todo la mujer extranjera que remeda ese personaje femenino que es todo admiración y asombro en las obras de Wagner, que es todo entrega y sumisión ante la potencialidad viril, y que se constituye en una obsesión de Onetti. Lo importante de esa mirada externa es la entrega, la total aceptación admirativa, la idealización magnificente del hombre, su manera de exaltar y, por lo tanto, trazar un posible acercamiento entre los hemisferios separados de «sueño» y «realidad» dentro de los que se mueve y opera el *alter ego* onettiano. La función de la mujer, en el esquema de fuerzas que mueve la narrativa onettiana, es la intermediación que se hace efectiva entre diferentes planos, que van del cielo a la tierra, del infierno al paraíso (según las acepciones tradicionales) y van de un extremo a otro de la conciencia escindida del hombre específico de esta narrativa. Ella compone la disociación operada en el personaje, reconstruye la eventual unicidad del universo, trasfunde los contrarios en amigos. Por eso es frecuentemente una adolescente, por eso es también una extranjera, alemana, «con las r suaves y las s silbantes», en todo caso un ser ajeno al circuito de la realidad corriente, vulgar, de las prestaciones y las imposiciones.

En «El posible Baldi» la proposición del novelista tiende a revisar desde otro ángulo el mismo asunto que se propuso en su primer cuento y en los siguientes, al grado que todos podrían ampararse de ese título, «Un sueño realizado», si le agregáramos las interrogaciones que indican las opciones aún no comprobadas. La demanda es única: «los sueños deben realizarse», pero la serie de relatos que van exponiendo este tema central no son sino variantes hipotéticas según se van modificando las proposiciones y los diversos elementos componentes. De tal modo que al fin poseemos la serie completa de las diferentes soluciones según hayan

sido fijados previamente los datos componentes, haciendo de cada uno de estos cuentos una elaboración que resulta emparentable con el trabajo de construcción de los mitos según lo ve Lévi-Strauss en sus *Mythologies*, donde sin cesar se hace y rehace el mismo problema a partir de la situación que ocupan los datos básicos hasta producir un bosque de variantes.

Aquí es la mirada admirativa de la extranjera la que traspasa la apariencia del abogado Baldi para recuperar al «soñador» escondido: «Tan distinto a los otros... Empleados, señores, jefes de las oficinas...» Y que en este movimiento le obliga a descubrir que ha venido tratando de matar al «soñador» existente en sí mismo para asumirse como otro más, despersonalizado como son los seres que produce la ciudad mecánica, idénticos como en la rutinaria aplicación de un molde: «Porque el doctor Baldi no fue capaz de saltar un día sobre la cubierta de una barcaza, pesada de bolsas o maderas. Porque no se había animado a aceptar que la vida es otra cosa, que la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles, ni hombres sensatos. Porque había cerrado los ojos y estaba entregado, como todos. Empleados, señores, jefes de las oficinas.»

La mirada de esta «Bovary de plaza Congreso» que habla en el lenguaje extremado de la cursilería, es sin embargo capaz de disparar la existencia de «otro Baldi», el posible, el que respondería a la audacia del soñar, el que renuncia a la aceptación de la realidad para en cambio construir la realidad, pues éste es el punto en debate: si el hombre puede y es capaz de hacerse al hacer el universo a su imagen y semejanza, como el demiurgo, o si no puede esperarse de él otra cosa que la servicial adecuación a los moldes preestablecidos de la demanda de la especie. Si es posible realizar el sueño ¿y dónde? En la muerte solamente, como la mujer de «Un sueño realizado», en la literatura, como el escritor, o, como aquí se postula rabiosamente, en la vida misma, con lo cual reencontramos en Onetti la resonancia de la divisa de Rimbaud y de Breton.