

LILIANA REALES
ROBERTO FERRO

OS ANOS DE ONETTI NA ESPANHA

Copyright © 2010, by Liliانا Reales e Roberto Ferro

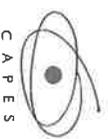
Edição, preparação de originais e capa
Fábio Brüggemann

Fotografia da capa
Flora Bemporad

Diagramação e projeto gráfico
Estúdio Letras Contemporâneas

Conselho editorial
Fábio Brüggemann
Daniel Mayer
Pérides Prade

ISBN 978-85-7662-053-2



Este livro foi publicado com o apoio da CAPES, entidade do Estado Brasileiro voltada para a formação de recursos humanos.

Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, no todo ou em parte, por quaisquer meios, sem a autorização expressa dos editores.

Todos os direitos desta edição reservados a

LETRAS CONTEMPORÂNEAS - OFICINA EDITORIAL LTDA.
www.letrascontemporaneas.com.br

SUMÁRIO

Prólogo	7
Exilios, deslocamentos, narraciones: pasiva gesta de Onetti por Noé Jitrik	9
Onetti, lector por Daniel Balderston	17
De Santa Maria a Madri: potências de uma vida por Maximo Lamela Ado	25
Quando entonces: quando os nomes são no name por Marcos Roberto da Silva	33
El impostor ou la impostora por Ana Carolina Teixeira Pinto	39
Dejemos hablar al viento - La catástrofe de la incesancia por Roberto Ferro	45
La mano de Onetti: "Presencia" por Francisca Nogueroi	59
Onetti e a Morte por Wladimir Antonio da Costa Garcia	75

El archivo Onetti, tiempo después por Liliana Reales	81
Juan Carlos Onetti: el exilio antes del exilio por Ana Inés Larre Borges	91
Onetti e o gênero novela: o caso de <i>Cuando ya no importa</i> por Walter Carlos Costa	105
Santa Maria, fantasmagoria por Jair da Fonseca	113
Teoría falsa acerca de cómo alguien se hace escritor. Correspondencia entre Juan Carlos Onetti y Julio E. Payró por Carlos Liscano	123
Uma forma de delicadeza por Tabajara Ruas	133
Juan Carlos Onetti: la imaginación siempre exiliada por Eduardo Becerra	139
Homenagem a Noé Jiririk: O exemplo da família (Bipolar, bipolar...) por Raul Antelo	151
Autores	163

PRÓLOGO

Liliana Reales e Roberto Ferro

Os ensaios e artigos aqui reunidos são resultado de uma seleção dos trabalhos apresentados durante o simpósio internacional *Os anos de Onetti na Espanha*, realizado do 21 ao 23 de outubro de 2009, na Universidade Federal de Santa Catarina. Em 2009, foi celebrado o centenário do nascimento do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, considerado pela crítica como sendo uma das figuras mais relevantes da literatura do século XX. O Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-americanos da UFSC convocou a realização do Simpósio em homenagem ao uruguaio, focando a fase espanhola de sua produção literária, um período pouco explorado pela crítica especializada. Para discutir esses últimos vinte anos de escritura de Onetti foram convidados destacados críticos e pesquisadores do Uruguai, Brasil, Argentina, Espanha e Estados Unidos.

As conferências apresentadas se destacaram pela notável diversidade e pluralidade de perspectivas conceituais e teóricas, fazendo do Simpósio um encontro privilegiado, no qual a tarefa crítica enfatizou a reflexão sobre o sentido, para o conjunto da obra onettiana, de sua produção literária no exílio.

Este livro foi pensado como um lugar de chegada e de partida de uma generosa aventura literária em que a inteligência e a criatividade da investigação crítica se conjugam com o rigor teórico e a auto-exigência formal e expositiva dos participantes. Estamos oferecendo ao olhar dos leitores uma valiosa contribuição que tende à expansão do modo de pensar a obra de Onetti.

Os organizadores do Simpósio desejaram prestar uma homenagem ao escritor, crítico, teórico, investigador e professor Noé Jiririk, da Universidade de Buenos Aires, diretor do Instituto de Literatura

Hispano-americana da mesma universidade, convidado de honra do evento. Para tal objetivo, foi convidado o crítico, teórico, investigador e professor Raul Antelo, da UFSC, quem destacou o longo e notável percurso intelectual do crítico argentino e apresentou a monumental *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Jitrik. Incluímos neste livro o texto de Raul Antelo que marca um importante momento de encontro de duas gerações críticas.

Por último, desejamos destacar que este livro faz parte de um projeto maior de diálogo e integração cultural que continuaremos desenvolvendo com o objetivo de fortalecer a reflexão crítica e teórica sobre os discursos e textos do espaço literário no qual possam confluir esforços de pesquisadores que privilegiem a reciprocidade como dinâmica fundamental da produção intelectual.

Agradecemos aos participantes do Simpósio que, além de terem sido destacados atores de uma extraordinária aposta no pensamento crítico, promoveram uma experiência inigualável pela incansável participação em todos os debates que se seguiram às exposições e pelo empenho em alcançar os objetivos dos quais este volume pretende dar testemunho. Agradecemos também a todos os jovens integrantes do Núcleo Onetti que colaboraram infatigavelmente na organização do Simpósio. Do mesmo modo, agradecemos à UFSC, à FAPESC, ao Instituto Cervantes e à CAPES, instituições que financiaram o evento, apostando na sua importância e excelência.

EXILIOS, DESPLAZAMIENTOS,

NARRACIONES: PASIVA GESTA DE ONETTI

Noé Jitrik

En la historia de la constitución de las literaturas nacionales en América Latina el viaje desempeña un papel decisivo: cambiar de país, al cambiar de aire, permite respirar de otro modo u otra vez, habida cuenta de un sentimiento preliminar de ahogo. Así sucedió con Esteban Echeverría -caso notorio-, con Rubén Darío -fundamental-, con Martí -conocido-, con Huidobro -portador de una buena nueva-, con Vallejo.

Hay matices, por cierto: en algunos casos el viaje se hace porque en un sentido estético o moral conviene, en otros empujados por el exilio y su cuota de sufrimiento, en algunos casos se lleva al nuevo país una historia, en otros, el nuevo país abre un camino inesperado, que permite construir una obra no prevista; también se hacen viajes ideológicos, porque hay un prejuicio que obliga o induce a hacerlos, como el trasgado viaje a Francia, tan típico, y, por fin, viajes que no rinden ningún fruto visible. En conjunto, el mapa del mundo, recorrido por los viajeros, constituye un principio activo, parece poseer una fuerza que, si gravitó en la constitución de las literaturas, se sigue produciendo todavía aun cuando las literaturas nacionales parecen estar ya constituidas.

En algunas circunstancias, el viaje se ve como tal en sus consecuencias, en otras pasa inadvertido tal vez porque se ha hecho costumbre o porque merece juicios de valor desvalorizantes o porque, en fin, no ha producido ningún cambio. Borges viajó mucho, sin duda, y en un primer momento su viaje -en la tradición echeverriana- remodeló un modo de escritura pero luego, los siguientes, no hizo variar en nada un programa sólidamente configurado. Lo mismo ocurrió, tal vez, con José Juan Tablada, prueba de ello son los

haikús que introdujo en la poesía mexicana. Las incidencias, como se ve, pueden ser muchas y la red que se traza puede dar cuenta de una topología tan compleja como es la literatura latinoamericana actual, que quizás haya olvidado el viaje aunque se lo siga haciendo, me refiero al éxodo hacia Barcelona de numerosos escritores que acaso busquen el soplo renovador, o acaso sólo la posibilidad de actuar en un escenario más vasto que el mero de sus lugares de nacimiento y formación.

En un desplazamiento quizás más modesto y nada programado, Juan Carlos Onetti viajó de Montevideo a Buenos Aires a comienzos de la década del 30 y se quedó un tiempo en esta ciudad. La crítica, en sus más diferentes expresiones, no lo ha ignorado pero tampoco ha puesto en ese hecho el énfasis que ha puesto, por ejemplo, en el viaje de Quiroga a Misiones o en el de Cortázar a París. Se dirá, siguiendo el razonamiento anterior, que esos célebres desplazamientos son de índole muy diferente, así como en otro sentido lo fueron el de Octavio Paz a España o el de García Márquez a México o los de Victoria Ocampo por el mundo entero. Para nosotros, vale la pena ingresar en una reconsideración de algunos aspectos de la obra de Onetti a partir de esa mudanza.

En primer lugar, hay que señalar que Onetti trae a Buenos Aires imágenes, que podemos considerar como primigenias, de un Montevideo que perdura durante toda su obra, de cerca, cuando vuelve a su ciudad; de lejos, cuando está en la Argentina o, mucho después, en España. Pero es en Buenos Aires donde debe haberse producido la “alquimia del verbo”, o sea el lugar en el que ese mundo imaginario se reordenó mediante un mecanismo de condensación que creó el fundamento de toda su obra.

Buenos Aires podía ser propicia para esas operaciones: la ciudad vivía todavía los efectos y resplandores de la llamada “década infame” y, ante la inminencia del desastre universal, se preparaba para grandes cambios: la literatura, en su doble vertiente –vanguardia y realismo social– parecía estar haciéndose cargo de una representación original de un estado de ánimo que lo invadía todo y que conducía al angustioso terreno de una crítica que tomaba por objeto todos los aspectos de la existencia social, políticos, literarios inclusive. Onetti, como es previsible, podía, a la manera de los personajes de Arlt, saturarse tanto de lo que ofrecían las ominosas calles y los no menos ominosos

restos del naufragio político y social que sucedió a la Revolución del 30 como de los lenguajes que intentaban canalizar una inoculable depresión.

Y puesto que podía comportarse como los personajes de Arlt en la captación de la ciudad quizás pudo, también, heredar algo de ese intermedio en la literatura argentina que era aún entonces Roberto Arlt, o bien, a causa de Arlt, en el cruce entre Florida (por su fidelidad inicial y constante a una idea de escritura) y Boedo (porque le atraieron los antihéroes o, mejor dicho, los héroes vacilantes, los fracasados, los temblorosos restos de un cataclismo físico y metafísico). Muchos años después, y en relación con la cuestión del héroe, en *Cuando entonces* escribe: “Si lo colocaran contra una pared, obligado a confesar cuál tipo de fracasado lamenta más, cuál le resulta más conmovedor y más le hace odiar la crueldad del destino o los destinos...” La consecuencia puede inferirse: es o son los que él fue eligiendo a lo largo de su recorrido novelístico.

Pero si bien Buenos Aires es un segundo punto de partida, como suele ocurrir cuando media un viaje, también es un origen porque siempre escribirá, en lo que de Boedo trae consigo, sobre esos derroteros o fracasados en el modo de una gesta narrativa marcada por un sucesivo e implacable despojo. Y si de ahí pone en acción un mecanismo asociativo derivado, en la predilección por los paisajes ruinosos, lo desmantelado, lo sórdido, la basura, los restos, la hediondez, la suciedad, más allá del causalismo boedista, tal mecanismo modaliza su sintaxis narrativa en una suerte de coherencia irresistible, como si hubiera sabido o intuito que la escritura, como acción, y la muerte, como representación de lo que conduce a ella o la simboliza, vienen juntas.

De ello otra inferencia: siendo la muerte, y sus delegados, el objeto externo de las narraciones, lo que se ve o lee, las acciones que se derivan son inevitablemente negativas; no es de extrañar, entonces, que las descripciones que las encuadran sean sombrías. Ambas dimensiones, o categorías, están vinculadas y en esa relación reside, tal vez, el secreto de su característico y reconocible tono, su música propia, lo que podría señalarse como su estilo, si por estilo se entiende un entretreído de cursos subterráneos, lo determinante y al mismo tiempo indiscernible de una escritura. Sus rasgos, bien evidentes, podrían ser la contención o retención expresiva, el apagamiento, lo

mortecino, un conjunto que en una recepción más o menos cómoda podría ser considerado deprimente.

Hay quien en ello detecta un relente faulkneriano, sostenido además por la idea de saga lugareña, acompañada por una ocurrencia fundacional, las ciudades ficcionales o imaginadas. Quizás tal asociación sea válida o al menos probable, aunque detrás de ella se oculta el fantasma de la "influencia", palabra impertinente para el escritor Onetti, de sello tan propio y personal.

Más bien, creo, cambiando de óptica, se trataría de esos rasgos (¿de su estilo?) que se traducen en una sintaxis narrativa que procede por sustracción, por hurtos de información -todo lo contrario del afán objetivista- y que, consecuentemente, crea relatos perversos en tanto, por su desvío de la recta natural de la exposición, afectan una lectura ingenua, la frustran, la tuercen y la obligan a ser otra cosa, eso es la perversión.

Y si ése es el mecanismo sintáctico de la perversión narrativa, se explica que sus relatos sean no sólo de lo que se ha perdido sino de lo que se va perdiendo, relatos de algo así como una falta universal, un "es así" de lo irrecuperable. Se diría que esto es lo que queda, de la vida y su significación, aunque no se sepa a bien restos de qué tormenta o de qué catástrofe son.

En el plano de lo visible, del lenguaje, para volver de la significación a la sintaxis, la significación sería congruente con una sutil y sistemática metodología de sinédoques que se deslizan en la descripción, articulada en torno a una secreta relación entre partes y todo: llegamos a saber, si llegamos, qué o quiénes son los personajes, por ejemplo, por sus manos, su manera de moverse, la inflexión de su voz, no se necesita nada más para percibir una entidad o un pasado o el desencadenamiento de una situación narrativa. Así comienza notablemente *Los adioses* ("De sus manos..."), *Tiempo de abrazar o Bienvenido Bob* ("Las pequeñas y rápidas partes del rostro de Inda..."), sinédoques que no son intrusiones de figuras poéticas sino modos elusivos de proveer información morosamente, atenuadamente, sin efectismos fisiológicos, tan caros al realismo, en una mezcla de afirmación, por el enunciado, y de conjetura por su enunciación.

Entre ambas instancias, los tan queridos antrópicos, o sea los que perdieron no ya una oportunidad -que esa situación narrativa sería propia de un relato causalista- sino todo lo que se pudo y se

podría tener, están condenados de alguna manera a reproducir el fracaso. Hay, de este modo, una coherencia: el relato por sustracción parece un programa deconstructivo. Los antrópicos o fracasados son los deconstruidos de la representación.

En cuanto a la sustracción -deconstructiva- es como si en cada relato el pasado de las cosas -que constituye la esencia misma, universal, de la narración- fuera una presencia o un sistema que se va degradando a medida que se narra: la construcción del relato se hace quitando elementos y reduciendo, figuradamente en otro plano, las posibilidades de salvación. Dicho de otro modo, quien en lugar de contar como si pusiera una mesa contara cómo se la va vaciando hasta hacerla desaparecer, desaparición del sentido mismo.

¿Inferiremos de ello que se trata de existencialismo o sólo de decadente negrura de pensamiento? ¿De sistema filosófico adoptado y de época o de estilo inevitable, de persona? ¿O es tan sólo mera comprobación objetiva o preobjetivista de lo que es? Más bien se trata de esto último, si se piensa en "Cuando ya no importe", frase con la que culmina su obra y que se puede leer como un núcleo de toda ella. Y, en cuanto a la frase y a la idea de desaparición del sentido, ¿acaso alguna vez importó?

No obstante, no podría decirse que lo sórdido de las historias en las que navegan, ignorantes del peligro, algunos inocentes, está determinada por una quizás previsible sordidez de la escritura que no es, desde luego, alegremente realista ni benéfica o consoladora para el atribulado lector, pero sí es de malestar. Esto no se reconoce sólo por ausencia de "reconciliación", que es un concepto de orden argumental, ligado a lo dramático, sino por una extrema contención, su sello: gracias a ello la vacilación del enunciado de sordidez es negada por la firmeza de la enunciación de malestar.

Según un generalizado acuerdo, el universo que presenta Onetti padece un giro a partir de *La vida breve*, respecto, por ejemplo, de *Los adioses*, de escenario único, referencialmente reconocible. El rasgo fundamental de ese giro residiría en la idea de la "fundación" imaginaria de Santa María, nuevo escenario, cuya sutil existencia es sin embargo un símil de un universo; es en ello que se cifra la presencia imaginaria de Faulkner en su obra, pero también podría registrarse la de los utopistas, que imaginaron ciudades en la que instalaban todos los bienes y males pensables. Se puede, a pesar de categóricas afirmaciones

en esa dirección, tratar de ver algo más y acaso diferente en el título mismo, "La vida breve", que es una parte de una clásica sentencia mayor: "vita brevis (sed) ars longa".

La palabra "vita", o "vida", encierra aquello que se representa, y cuyo alcance semántico es lo "brevis", lo efímero, lo deceptivo, lo que concluye quizás antes de empezar. La obra entera de Onetti propiamente diversa figuras de estos alcances que se traducen por un irremediable fatalismo del mal, un lento pesimismo del bien, un mal augurio respecto de lo que pueden dar las relaciones humanas; todo esta sustancia, que también podemos considerar, recuperando viejos esquemas, "contenido" de la representación, bien puede achacarse a lo que en las novelas aparecería como lo propio del concepto de "vida". En este punto la conjunción "sed" (pero) neutraliza o aísla la noción de brevedad y su dramatismo y además de un consuelo propone un rescate a través del "ars". A su vez, esta palabra, "arte", o sea la escritura de la "vida", no tiene esos atributos sino otros, en particular la extensión o, lo que es lo mismo, la continuidad, o sea el trabajo, la obra misma, la "ópera", que defiende de la fugacidad. En suma, una sentencia que podría haber pensado el propio Goethe y que sin duda pensó William Faulkner.

Yo quiero suponer que la idea contenida en esa sentencia puede ser entendida como un principio implícito al cual le fue fiel hasta el final y desde el principio: un motor cuya marcha era incesante y que, contrariamente a cierto modo de pensar la imaginación como alimentada por obstáculos, penurias, avatares y sufrimiento, sostuvo su unidad, así como el particular erotismo escriturario, muy secreto y antagonico del erotismo de la representación. Así, en medio de la descripción del clima oprimente de *Cuando ya no importe*, se destaca una frase que ilustra tal suposición y que revelaría una extrema conciencia literaria: "Otras (pero antes no hubo ninguna) alegrías me llegaban cuando vencía la torpeza creciente y lograba agregar nuevas páginas a estos apuntes".

Y si esto explica una continuidad explica también la elección de una frase de Borges que pone como epígrafe: "Mientras escribo me siento justificado; pienso: estoy cumpliendo mi destino de escritor, más allá de lo que mi escritura pueda valer. Y si me dijeran que todo lo que yo escribo será olvidado, no creo que recibiría esa noticia con alegría (s.p.m), con satisfacción pero seguiría escribiendo, ¿para quién?

para nadie, para mi mismo". Podría, por otra parte, ser una acotación reveladora a estos conceptos el episodio o incidente de los papeles que se vuelan y no son recuperados, tanta escritura al viento ("Dejemos hablar al viento"): no hay destinatario, sólo hay arte en peligro que simplemente se prolonga, algo así como mito de Sísifo según el cual importa poco lo que la escritura logre, sigue importando en cambio, "cuando ya nada importe", el escribir mismo, que es lo que importa.

De esta opción o, mejor dicho, de esta inteligencia de la opción, la ocurrencia de Santa María, ciudad imaginada por Brausen, ciudad imaginaria, puede ser una manifestación en tanto se pone en el centro un coagulado ficcional que, a su vez, dilata o aleja un referente presuntamente real: Santa María sale de un sueño y su onírico fundador es consagrado, tiene estatua y en ese espacio transitan personajes que tienen la misma materia de los sueños, tan fantasmas como la hija de Petrus o Larsen, atrapado por su propia inconsistencia. De este modo, Santa María es un escenario que es un lugar, que encarna la "vida" y sus avatares, y un no lugar al mismo tiempo, el del "ars", o sea la escritura, en el que se albergan y dibujan historias que poseen todas la misma entonación, la misma filosofía: degradación, soledad, destierro, ningún bien que se pueda esperar. Y, al poner de este modo de relieve el carácter imaginario de la narración, construye un referente desafiando ese cordial acuerdo por el cual accedemos a lo imaginario pero creyendo que es lo real.

ONETTI, LECTOR

Daniel Balderston

Uno de los placeres de preparar la edición crítica de las novelas cortas de Onetti fue la redacción de las notas explicativas. Había que averiguar de jockeys, de boxeadores, de geografía rioplatense, de letras de tango y otras alusiones musicales, de oscuras referencias culturales (desde la endocrinología a la política). También de la procedencia de citas, a veces atribuidas a “un amigo” que solía resultar un escritor, a veces del pasado (Mark Twain), a veces de otras partes del mundo (Céline). Además, de captar la mención de personajes propios y ajenos, y otras referencias oblicuas a las lecturas preferidas de Onetti. Como observa Hugo Verani en su hermosa edición de las cartas de Onetti a Julio Payró, *Cartas de un joven escritor*, Onetti fue “un gran lector y no sólo de novelas policiales, como solía decir” (*Cartas*, p. 14). Además de las referencias en la obra narrativa, las cartas a Payró, las notas de Grucho Marx (y otros ensayos de *Marcha*) y las crónicas de *Confesiones de un lector* permiten reconstruir algo de sus lecturas, y de hablar con alguna confianza de los momentos de descubrimiento y lectura cuidadosa, que a su vez permiten entender algunas evoluciones de la estética onettiana. Porque para Onetti la lectura se vincula tácitamente con la escritura: si “Folletín” fue el nombre inicial de *Tierra de nadie* y “Policia!” de *Dejemos hablar al viento*, hay una clara conciencia de precursores y de géneros. Los textos se escriben en un marco conocido, a la vez que su composición tiene sus momentos de incertidumbre, de cambios de rumbo, de ajustes y reajustes.

En “Reflexiones de un presidente” (1980), una de las notas recopiladas en *Confesiones de un lector* (y ahora en el tercer tomo de las *Obras completas*), dice Onetti:

Para mí es simple solidaridad, unida por el misterio que llamamos tiempo: evocarne a mí mismo ambulando por las calles de la ciudad en

que nací, buscando editor que no había a mis veinte años. Solicitando juicios de los hombres sabios que sí había pero nada podían hacer para ayudarme. El libro desapareció en un concurso y luego se publicaron algunos fragmentos —no los mejores— y en años en que mi autoría resultaba vendible. (*Obras*, v. 3., p. 632)

La nota evoca el período del comienzo de la correspondencia con Julio Payró. Ese Montevideo sin editores ni editoriales es motivo de frecuentes quejas del joven Onetti. Y ese joven ya es el "lector omnívoro" que describe Onetti en la nota de 1980, tomando prestado el mote de Somerset Maugham. Lo que quiero hacer hoy es poner en diálogo a los dos Onettis, el de los cuarenta y el de los ochenta, para que hablen de sus hábitos de lectura.

Hugo Verani, en las notas a las cartas a Payró, comenta el hecho de que el joven Onetti, autodidacta y empleado en los trabajos más diversos, escribe de modo apasionado de sus reflexiones sobre la literatura y las artes plásticas. Afirma: "Son cartas pobladas de referencias culturales, de juicios valorativos sobre muchos libros y películas, recomendaciones de lecturas (que hacía en francés y en inglés) e incluso de reproches irónicos a su corresponsal, como si se sintiera obligado a demostrar sus conocimientos" (*Cartas*, p. 14). A la vez, comenta Verani: "Pocos escritores han sido tan racios como Onetti a reflexionar sobre temas literarios" (*Cartas*, p. 19): el autodidacta sabe, pero borra las huellas. De hecho, en su obra, desde las notas en *Marcha* hasta las *Confesiones de un lector*, hay un tono de burla hacia los académicos y otros lectores que se toman muy en serio. A la vez, es evidente que el marco de referencia de Onetti es amplísimo, que sus conocimientos en retórica literaria son notables, y que su tono de sorna tiene algo de pose (como se dio cuenta Borges la primera vez que habló con él, por insistencia de Emir Rodríguez Monegal). Como afirma Onetti en su nota en *Marcha* el 30 de junio de 1939:

Luego de una generación de escritores profesionales — en el buen sentido de la palabra —, de hombres que vivan para su oficio, lo amen y lo dominen, sería tal vez posible producir un tipo de artista que nadie ha querido imitar entre nosotros, que Europa ya tiene y en el cual, felizmente para ella, abunda Norteamérica. El escritor no hombre de letras, el anti-intelectual. Céline en Francia, Faulkner, Hemingway y tantos otros en USA. (*Obras*, v. 3, pp. 357-58)

De modo semejante, la nota siguiente, "Retórica literaria" (del 28 de julio de 1939) es una reflexión sobre cómo evitar retóricas

gastadas: la necesidad de acabar con la "literatura" y hacer algo fresco es una preocupación de Onetti a lo largo de toda la carrera.

En las cartas a Payró, las referencias más frecuentes son a Faulkner, Joyce, Mallea (más como editor que como escritor), Aldous Huxley y Proust. Décadas después, ya no hay referencias a Mallea y a Huxley, pero Proust sigue siendo el máximo novelista. Joyce una importante referencia, y Faulkner el que siente más cercano. Cuando el descubrimiento inicial de Faulkner, después de la publicación de un fragmento de *Santuario* en *Sur*, Onetti le dice a Payró: "no olvido que Faulkner no es santo de su devoción, aunque yo vea en él a mi enemigo. Claro que hay 465784935 tipos que escriben mejor que yo; pero en la clase de cosa que yo quiero hacer mis rivales están en U.S.A." (*Cartas*, p. 106). (Sobre esto, ver también los comentarios de Verani en su introducción: *Cartas*, p. 29). Queda claro que esta "rivalidad" es una manera de nombrar el reto que se asume al pasar a ser lector del novelista de Oxford, Mississippi: quiere escribir algo que esté a su altura, y a la vez siente que la calidad de la escritura del otro es indiscutible (aunque su interlocutor no esté de acuerdo). Faulkner es sin duda el autor más citado en las cartas a Payró (*Cartas*, pp. 71, 72, 76, 77, 82, 106, 109, 160). Es el único autor a quien Onetti dedica varios ensayos, desde la época de *Marcha* hasta *Confesiones de un lector*; una de las colecciones de sus ensayos, de 1975, se llama *Requiem por Faulkner* (para algunos ensayos sobre Faulkner véanse "Réquiem por Faulkner, padre y maestro mágico", escrito cuando éste murió (*Obras*, v. 3, pp. 493-96), "Faulkner" (*Obras*, v. 3, p. 497), "Confesiones de un lector de 2.00 a 2.15 p.m." (*Obras*, 3: pp. 541-45), "Divagaciones sobre Billy" (*Obras*, 3: pp. 731-34), "Otras divagaciones sobre Bill" (*Obras*, v. 3, pp. 735-37), "Un amor de Faulkner" (*Obras* v. 3, pp. 741-44) e "IncurSIONES sobre Faulkner" (*Obras*, v. 3, pp. 792-94).

En la nota que escribe cuando muere Susana Soca en un accidente de aviación, Onetti se define como "Marcelo en el mundo de los Guermantes" (*Obras*, v. 3, p. 538), supongo que por su falta de experiencia en el mundo elegante que frecuentaba Soca. La identificación con Proust es fuerte, a lo largo de los años: la *Recherche* es la mejor novela, y su autor una figura digna de admiración. Este juicio puede sorprender, por el abismo que separa el mundo de Onetti del de Proust: o no tanto. En las cartas a Payró se menciona a Proust varias veces, en circunstancias muy distintas. En una carta sin fecha dice: "Estoy en la cama, leo Proust, recibo alguna visita furtiva en la

alta noche y no me aburro como temía" (*Cartas*, p. 55). Habla de la correspondencia con Payró como una "proustiana" (*Cartas*, p. 86), que tiene sus momentos de *impassé*, de reflexión, de respuestas imaginadas y no enviadas, y luego de momentos cuando "valerosamente se acepta el riesgo del cruce epistolar" (*Cartas*, p. 86), mientras en otro momento dice que "me gustaría saber qué dice JEP de quien dictaba a M. Proust" (*Cartas*, p. 154). Vale la pena ver también el artículo que publica Onetti cuando muere Joyce, donde dice que "el aporte de Joyce a la literatura es, con el de Marcel Proust, el más grande que haya sido hecho por un solo escritor" (*Obras*, v. 3, p. 406).

Otro escritor, celebrado con insistencia pero tema de ese único ensayo, que alude a su reciente muerte, es Joyce. En las cartas a Payró se menciona mucho: cuando se piensa en experimentos con el lenguaje o "joycismos" (*Cartas*, p. 48); cuando dice "No hay necesidad de decir que siendo yo joyciano convicto y confeso, me basta imaginar fugazmente una charla de éstas para que mi subconsciente quede convencido de que hemos estado en contacto, y libre, por lo tanto, de remordimientos por esta crónica pereza epistolar" (*Cartas*, p. 50); cuando insiste de nuevo en esa comparación: "Ya ve que contarle lo que me pasa requeriría una lata autoanalítica, más o menos joyciana; que me pasa requeriría una lata autoanalítica, más o menos joyciana; y usted no me leería" (*Cartas*, p. 102); cuando menciona una foto de Joyce que le manda Payró (*Cartas*, p. 136); e incluso cuando confiesa haber robado un ejemplar del *Ulysses* (*Cartas*, p. 142). La nota que publica sobre Joyce el 7 de febrero de 1941 celebra, sorprendentemente tal vez, el hecho de que es un escritor "que realizó su búsqueda en el alma del hombre, efecto, espejo y causa del 'gran torbellino del mundo'" (*Obras*, v. 3, p. 405), idea que reitera varias veces en el texto. Dice, por ejemplo, que el uso del monólogo interior es un "elemento técnico del que es posible encontrar huellas notables en toda la literatura post-joyciana" (*Obras*, v. 3, p. 406), pero que eso es menos importante que el hecho de que se haya dedicado "al alma de un hombre, exclusivamente al alma de un hombre" (*Obras*, v. 3, p. 406).

Otros modelos literarios que se han propuesto para Onetti, el noruego Knut Hamsun y el francés Louis Ferdinand Céline, también se mencionan en estos textos, aunque con menos insistencia que Faulkner, Joyce y Proust. Hay una referencia a la famosa novela *Hambre* de Hamsun el 25 de agosto de 1939 (*Obras*, v. 3, p. 368), y una irónica evocación del noruego, "nazi declarado y entusiasta defensor de la invasión alemana a su patria" (*Obras*, v. 3, p. 352) en la nota "Felisberto,

el 'naif'", cuando va comentando las posiciones políticas dispartadas de su compatriota. De Céline dice, en octubre de 1957, que fue existencialista antes de Sartre, y sin sentir la necesidad de "demostrar que había leído a Heidegger con asombroso provecho" (*Obras*, v. 3, p. 479); en otra nota que le dedica en diciembre de 1961 habla elocuentemente de la relación entre el doctor Destouches y su seudónimo Céline, y lo define como "Robinson" y como "amigo" (*Obras*, v. 3, p. 484).

Una de las cosas que mereció una nota explicativa en la edición crítica que hicimos para Archivos de las novelas cortas fue esto de *Cuando ya no importa*: "En aquella pieza confirmé mi adhesión a la leyenda de un gran amigo escritor: 'Cuando me presentan a alguien no basta con saber que es un ser humano para estar seguro de que peor cosa no puede ser'" (*Novelas cortas*, p. 441). El "amigo" en cuestión resultó ser Mark Twain, quien dice en su ensayo "Concerning the Jews: 'I am quite sure that (bar one) I have no race prejudices, and I think I have no color prejudices nor creed prejudices. Indeed, I know it. I can stand any society. All that I care to know is that a man is a human being—that is enough for me; he can't be any worse'" (*Novelas cortas*, p. 441 n.). Este uso de "amigo" es frecuente en los ensayos de la misma época, los de *Confesiones de un lector*. En ese volumen Onetti se refiere a sus "amigos" Thomas Gray, el marqués de Bradomín (el personaje de Valle-Inclán), José Bergamín (*Obras*, v. 3, p. 564) y varios otros. (De modo semejante, en las novelas cortas que anotamos hay referencias de paso a "amigos" que son personajes de novelas de Céline y otros.) De hecho, son tan frecuentes las referencias a personajes (como Babbitt o Raskolnikov) como a sus autores, y muy a menudo menciona a los personajes de modo que el lector que no esté en el juego pudiera confundirlos con personas reales. Como dice en "Reflexiones de un autócrata" (1978):

Personajes-personas que nacieron en los libros son hoy mis amigos o conocidos. Fabricio del Dongo, Hamlet, el primo Pons, Margret, Tartufo, Don Quijote, Marlowe y una serie larguísima de rebeldes triunfantes que no menciono para evitar que alguien me atribuya pretensiones de erudito, tienen hoy para mí más vida y realidad, casi más cuerpo, que mis anónimos compañeros de oficina. (*Obras*, v. 3, p. 560)

Con esta evocación de personajes de Stendhal, Shakespeare, Balzac, Simenon, Molière, Cervantes y Conrad (¿o será también de

Chandler?), y a la vez la *boutade* de que no le atribuyamos “pretensiones de erudito”, Onetti muestra algo de su marco de referencia, que tiene mucho de cosmopolita, o si se quiere, de erudito.

La nota que escribe Onetti cuando muere Susana Soca, citado antes a propósito de su incomodidad en el mundo de los Guernantes (es decir, de gente que hace alarde de su sofisticación cultural) no es la única sobre literatura uruguaya, aunque aquí podemos notar algo curioso: en la correspondencia con Payró no comenta nunca ninguna lectura uruguaya (salvo una breve referencia a Horacio Quiroga en la carta del 16 de abril de 1940), y se queja todo el tiempo del páramo cultural que es Montevideo, pero en las notas de la misma época que escribe para *Marcha* incessantemente comenta novedades uruguayas (probablemente por petición del dueño de la revista, que quería que la publicación fuera central a la cultura nacional). Notamos, por ejemplo, en los primeros años de *Marcha* artículos sobre Luis Alberto Varela (*Obras*, v. 3: pp. 359-60), Carlos Reyles (nada elogioso, por cierto: *Obras*, v. 3: pp. 361-62), Francisco Espinola (*Obras*, v. 3, pp. 375-76, también mencionado en v. 3, p. 457) y Beltrán Martínez (*Obras*, v. 3, pp. 377-78), además de textos con títulos como “Literatura nuestra”, “Quién es quién en la literatura uruguaya” y “Literatura y política” (donde comenta la aparición de la revista *Latitud* 35). En estos ensayos suele examinar las carencias de la cultura nacional más que sus logros. También hay artículos sobre Benedetti y Morosoli (además del de Susana Soca ya mencionado), y menciones de Supervielle, Rama, Rodríguez Monegal y otros. En cambio, en los artículos escritos en Madrid (los de *Confesiones de un lector* y los otros reunidos en el tercer tomo de la edición de las obras completas del Círculo de Lectores) por lo general vuelve a burlarse del medio cultural montevideano que dejó años antes, y si lo evoca suele hacerlo a través de un autorretrato del escritor joven e invisible que era en la época de sus primeros escritos. La imagen más frecuente es la que cité al principio de este trabajo, de un joven que arde por publicar en una ciudad sin editoriales, y que publica un primer libro que pasa completamente desapercibido. Es decir, sólo se empeña en comentar las letras nacionales durante sus primeros años en *Marcha*, y es probable que ése haya sido un trabajo por encargo.

En la correspondencia con Payró son frecuentes las referencias a Eduardo Mallea, pero más como editor que como escritor: Payró era colega de él en *La Nación*, donde Onetti publicó algunos relatos, y

esperaba acceder a través de Mallea al mundo editorial representa por editoriales como Sur, Sudamericana y Losada. (Los fragmentos que publicamos en la edición de Archivos —*Novelas cortas*, pp. 478-82— cartas a Idea Vilariño son testimonio de otra etapa de ese proceso, que Onetti estaba empeñado en publicar *Los adioses* en Buenos Aires. Hay también menciones del todavía muy joven Cortázar (*Cartas*, 78), de Bernardo Verbitsky (*Cartas*, p. 114) y de Arlt (*Cartas*, p. 14). En cambio no hay ninguna mención en esa correspondencia de Borges, que será una piedra de toque en los artículos posteriores, sobre todo en los de *Confesiones de un lector*, mencionado hasta (por improbable que parezca) el artículo que escribe Onetti sobre la muerte del Che, quien dice que “murió en su ley” como mueren “los quiméricos compadritos de Jorge Luis Borges” (*Obras*, v. 3, p. 522). Otras de las muchas referencias a medios literarios y culturales argentinos son discusiones de la *Revista Martín Fierro* (*Obras*, v. 3, p. 395), de Larret Mallea y Arlt (*Obras*, v. 3, p. 403), de González Tuñón, Olivari y Pinetti (*Obras*, v. 3, p. 469), y de Cortázar y Sábato (*Obras*, v. 3, p. 519).

Verani recuerda, como ya mencioné, el lugar común (reforzado por Onetti en las entrevistas) de que Onetti era sobre todo lector de novelas policiales. Hay referencias a novelas policiales en esta recopilación —hay, por ejemplo, un brillante ensayo sobre Philip Vance, el personaje de S. S. Van Dine, en *Marcha* en 1940. Pero como hemos visto, la mayor parte de las lecturas comentadas por Onetti son de otra índole.

Lo que es visible en las cartas a Payró y las notas de *Marcha* es la elaboración de una poética o estética propia. Afirma Onetti en diciembre de 1941: “SIEMPRE HAY ALGO que no se dice” (*Cartas* pp. 24, 127). Comenta la manera de construir historias de Faulkner (*Cartas*, p. 29). De modo algo precoz, se considera un gran escritor “Si me hubiera dicho que el Sr. Onetti es el mejor novelista en el tiempo newtoniano y el sistema solar, yo contestaría: Sí, es posible” (*Cartas*, p. 35) —y abundan comentarios semejantes en otras cartas (véanse *Cartas*, pp. 60, 89, 90, 91, 101). Comenta sus búsquedas estéticas: “Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnica y problemas literarios; casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura. Y un poco en las de música” (*Cartas*, p. 41). Y de nuevo: “Quemaré las etapas porque todavía no —o en este momento no— me dedico a la literatura descriptiva” (*Cartas*, p. 125). Cuando co-

menta la falsedad de gran parte de la literatura uruguaya de su época, afirma que para el escritor hay "sólo un camino. El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire adentro suyo" (*Obras*, v. 3, p. 370). Su sentido de vocación literaria profunda es fuerte desde el principio de la correspondencia con Payró, y desde la primera nota en *Marcha*, a pesar de que seguirá siendo un escritor casi secreto hasta los años cincuenta.

Onetti es, a pesar de sus poses de anti-intelectualismo, alguien que vive en y para la literatura. Cuando quiere hablar de la vocación de escritor, Onetti cita a Rilke, quien aconseja al joven poeta que si puede no escribir (o dejar de escribir) que lo haga (*Obras*, v. 3, p. 573). Y aconseja la lectura, siempre. "[T]engo poco de lector selectivo; leo todo lo que cae en mi casa y me interesa", afirma en "Reflexiones de un lector" (*Obras*, v. 3, p. 561), el mismo texto donde se define, siguiendo a Maugham, como un "lector omnívoro" (*Obras*, v. 3, p. 561). Las cartas a Payró demuestran su compromiso absoluto con su tarea, y su gran curiosidad intelectual. Releer las *Confesiones de un lector* a la luz de las cartas a Payró resulta iluminador: los gustos son fundamentalmente los mismos, y las poses también. De Onetti se podría decir (tal vez con más verdad que de Borges) las palabras que dijo Borges en su prólogo de 1969 a la edición retocada de *Fervor de Buenos Aires*: "aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente - ¿qué significa esencialmente? - el señor que ahora se resigna o corrige" (Borges, *Obras completas*, p. 13). A su vez, las cartas de Rilke citadas por Onetti se publicaron bajo el título de *Cartas a un joven poeta*. Haciendo eco de ese título, Verani sabiamente nos da las cartas del joven escritor, que acepta - a diferencia del correspondal de Rilke - el reto de vivir para la escritura.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
ONETTI, Juan Carlos. *Cartas de un joven escritor: correspondencia con Julio E. Payró*. Comp. Hugo Verani. Montevideo, Trilce, 2009.
_____. *Novelas cortas*. Comp. Daniel Balderston. Poitiers: ALLCA y Córdoba, Alción, 2009.
_____. *Obras completas*. Comp. Hortensia Campanella. 3 tomos. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005-2009.

DE SANTA MARIA A MADRI: POTÊNCIAS DE UMA VIDA

Maximo Lamela Adó

Uno, dos, tres, quatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once, doce, trece, catorce, quince. Permitam-me essa contagem!, esse tempo, essa falha em quinze tempos. Pretendo começar a leitura evocando certo vazio sustentado no ritmo cadente dos números. Pode ser apenas quinze segundos de interação com o desconhecido, ou apenas uma atenção expectante antes de uma fala com certa direção, pode ser como os vinte centímetros que separavam, no planisfério de Jorge Malabia, Santa Maria de Madri (Onetti, 2006, p.373); em todo caso é disso que se trata: dar ênfase à interação contra a representação, à aliança contra a filiação, à lateralidade contra a verticalidade.

Sabe-se, com a leitura que Deleuze faz de Spinoza, que toda potência é ato, que toda potência é ativa e, em ato, inseparável de um poder de ser afetado. E esse poder encontra-se, necessariamente, preenchido por afecções que o eternam (Deleuze, 2002, p.103). O afeto de Espinosa é a capacidade de afetar e ser afetado. "Se uma coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de agir de nosso corpo, a ideia dessa coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de pensar de nossa mente" (Spinoza, 2007, pp. 176-177). Em entrevista concedida a María Esther Gillo, em 1965, ao ser questionado sobre os motivos pelos quais escreve, Onetti responde: "Escribo para mi. Para mi placer. Para mi vicio. Para mi dulce condenación". Na mesma entrevista, ela lhe pergunta se planejava sua escritura e se sabia exatamente aonde queria chegar, e ele responde: "Sé qué va a pasar. No sé cómo va a pasar. Si supiera cómo va a pasar no lo escribiría" (cf. Gillo, 2009). Onetti não escreve para contar uma história vivida ou vivível (Deleuze, 1997, p.11), não escreve para representar algo impondo uma forma de expressão filiata e comprometida com uma estrutura organizacional de seus escritos, ou com algum

conhecimento prévio daquilo que vai desdobrar na escritura. Ou seja, sua escritura é um processo e, como processo, não se efetua como modelo ou a partir de modelos. É uma passagem de Vida (ib., p.11). Arrisco dizer que a escritura onetiana é uma aliança recíproca com escrituras como também com outras coisas, entendendo a escritura e as coisas por um psicomorfismo universal (cf. Tarde, 2007). Aliança, que não consiste em uma relação de descendência, arborescente, uma vez que é refratária a hierarquias; não caberia dizer que a sua escritura seja filiada àquelas que a antecedem, pois, ela está sempre no *intermezzo*, não começa e nem conclui. E recíproca, pois, respeito a ideia de que sua escritura considera a diferença como relação e a relação como diferença, isto é, a relação “como dinamismo de uma potência e não como atributo de uma essência” (Vargas, 2007, p.39). A noção de reciprocidade estaria na ideia de que a escritura onetiana assume uma relação de aliança com outras escrituras; e, nessa relação, há a reciprocidade como articulação de perspectivas, sempre como conjugação e movimento, numa ontologia fractal onde existir é diferir (Deleuze e Guattari, 1995, p.37; Castro, 2009, p.99). Gosto da ideia de que, para Onetti, “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (Deleuze e Guattari, 1995, p.13).

Carlos Maggi, ao escrever algo a partir dessa potência de vida, a de Onetti, oferece-nos, no campo do imaginário e afetivo, “índices de um corpo perdido e agora recuperável como um simples plural de encantos” (Perrone-Moisés, 1983, p. 9). Escreve Maggi:

Deriene la noche y sobre un cuaderno escolar, con letra torpe, enciende una lámpara y cambia, inventa, compone, provoca la vida dentro de su vida.

Al escribir finge sinceramente no tener nada que ver con lo que está pasando en ese lugar remoto donde sobrevive.

No toma partido en lo que cuenta. Cuenta para nada, por el puro goce de contar y ser contado; por endiosarse; como quien hace el amor.

Noveliza para duplicar la vida. (Maggi, 1967, p. 97)

Aliás, esse é um dos textos sobre Onetti que pode ser lido como um biograma, como diria Roland Barthes. E é disso que se trata: a beleza do texto está no prazer de uma leitura, e esse prazer, por si, já garante sua veracidade. A rosa não tem por quê, nos disse Angelus

Silésius, e “é lendo textos e não obras, exercendo sobre eles uma violência que não vai procurar o seu segredo, o seu conteúdo, a sua filosofia, mas unicamente a sua felicidade de escrita” (Barthes, 1977, p. 15), que a escritura de Onetti se dá como uma aliança recíproca. Começar a escrever sem se tomar por um outro?, pergunta-se Rola Barthes (2003, p. 115), parece-me impossível. Maggi é tomado por todo um psicomorfismo da atmosfera onetiana para escrever isto que lemos acima. Onetti é tomado por toda a atmosfera de um psicomorfismo das coisas, pessoas, literatura que o afeta e dele mesmo como Outro; sugiro que é nessa aliança recíproca que escreve cartografando regiões por vir.

A escritura é o escrito do escritor e, em Onetti, parece ser este único valor estável, em que a doação de sentido está nela mesma como paradigma. “A escritura é aquela linguagem única, indireta, aut referencial e auto-suficiente que caracteriza o texto poético moderno” (Perrone-Moisés 1983, p. 53). De qualquer modo, é isso que não importa, a saber, a sua escritura. O seu nome apenas como um efeito de escritura e implicado na mesma: ao falar em Onetti, desejamos pôr em cena uma enunciação e não uma análise; falar o seu texto com uma verdade de linguagem, produzindo uma transmigração, o transubstanciação de fragmentos dessa escritura em nossa própria cotidianidade. E assim, passamos a viver onetianamente, e, nessa aliança recíproca, teríamos uma outra escrita, a escrita de outros em nossa vida. Quando lemos Onetti somos afetados por um “falso” Faulkner (Deleuze, 2006, p.115), um “falso” Céline, um “falso” Cervantes; é sempre a substância do escritor a tornar-se outra em uma transmigração recíproca e infinitesimal. E é essa a afecção potente da vida de Onetti, como de outras tantas vidas, que efetua sua escritura como um projétil, uma máquina de guerra que, contra verdades estáveis, foge sem parar. Se Onetti pudesse viver em Santa Maria, a sua Santa Maria, inventaria uma Montevideu (cf. Barnechea, 1998), assim como a inventou em *El pozo*, ou ainda a inventada Madri de *Presencia*. Não vejo como me engajar numa leitura em que vida e obra possam ser tomadas em separado, ou ainda uma como derivada ou causa da outra. Diferentemente disso, a leitura se dá por meio de uma mutação, nos quais lê-se vida e obra engajadas na mentira, no disfarce, no mascaramento, como a *Vidario* que nos sugere Sandra Corazza (cf. [texto dig.]). O que significa pôr vida na obra, operando por meio da divisão e despersonalização do sujeito que vive e escreve, e que realiza

escrita e vida. Deste modo, através da fragmentação do Autor da Vida, cria-se o narrador da obra, e pela pulverização do Narrador da Obra, inventa-se o Autor da Vida (ib.). E, assim, tem-se a escrita de Outrem como a expressão de um possível. E Outrem, não é ninguém, nem sujeito ou objeto, como o outro cartesiano que é sempre a representação de um eu. O outro, sempre que tematizado, será tomado a ser representado e, assim, igualam-se os diferentes para tematizar sua diferença por meio de uma identidade. Na lógica da identidade-diferença, tem-se como fundo o mundo do modelo e da estrutura; no entanto, outrem, estaria para a diferença-pura, isto é, pensar a diferença, não a partir de uma similitude ou de uma identidade preliminar, mas, ao contrário, pensar a similitude e mesmo a identidade como o produto de uma disparidade de fundo (Deleuze, 2003, p.267). "Outrem é, antes de mais nada, esta existência de um mundo possível, tal como existe num rosto que o exprime, e se efetua numa linguagem que lhe dá uma realidade" (Deleuze e Guattari, 2004a, p.28). Em *El pozo*, publicado em 1939, podia-se ler, na fala de Eládio Linacero: "Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo" (Onetti, 1965, p.8). Apraz-me a ideia de ter essa fala do narrador de *El pozo*, como axiomática para a literatura onetiana. De Santa Maria a Madrid, o que temos são fantasias de escrituras, as de um Onetti sempre outro e sempre a reinventar-se como um deminurgo a governar sua dramaturgia (cf. Lamela Adó, 2008).

Em uma crônica publicada em *Semanário Marcha* entre 1939 e 1941, sob o pseudônimo de Periquito el Aguador e intitulada "Retorica Lieraria", Onetti, ou Periquito, recorre a uma fala de André Maurois, que, ao ingressar na Academia Francesa de Letras, em 1938, disse em resposta à pergunta: Qual é o segredo de seu êxito? "Muito simples, eu tenho durado". Durar, na literatura, é para Onetti, uma doce condenação. E ele assim interpreta a fala de Maurois:

Durar frente a un tema, al fragmento de vida que hemos elegido como materia de nuestro trabajo, hasta extraer, de él o de nosotros, la esencia única y exacta. Durar frente a la vida, sosteniendo un estado del espíritu que nada tenga que ver con lo vano e inútil, lo fácil, las penas literarias, los mutuos elogios, la hojarasca de mesa de café.

Durar en una ciega, gozosa y absurda fe en el arte, como en una tarea sin sentido explicable, pero que debe ser aceptada virilmente, porque sí, como se acepta el destino. Todo lo demás es duración fisiológica,

un poco fatigosa, virtud común a las tortugas, las encinas y los errores (Onetti, 1976, pp. 21-22).

Durar para escrever. Escribir para "deixarmos de ser o que somos; para ser outra coisa para além do que vimos sendo" (Kohari; Larrosa, 2004, p.5). O "durar frente a un tema" pode ser lido como uma operação circular e artística da vontade de potência. Sempre a se reinventar novas possibilidades de vida a partir daquilo que ardamente se repete. E assim, querer e desejar afirmativamente essa repetição é ser conduzido para um confronto não só com aquilo que eleva o espírito, que o faz voar, mas, sobretudo, com o que há de mais baixo e vil. E é no encontro com aquilo que há de mais leve e pesado que a afirmação da vida se dá. "Desse modo, ao invés de um capricho artístico, a estética passa a ser a própria experimentação da vida enquanto arte, e é aí que a vida tornase, enfim, uma obra de arte" (cf. Costa, 2006).

Assim, a literatura passa a ser um espaço potencial de vida. Ela passa a ser traçada a partir de um universo de partilha, ou, como chamamos acima, de aliança recíproca. Onetti cria seres demasiadamente vivos para serem vivíveis ou vividos (Deleuze e Guattari, 2004a, p.223). Onde estão Diaz Grey, Jorge Malabia, Larsen, Brausen, Petrus, Eladio Linacero, habitantes de Santa Maria, Montevideú, Buenos Aires ou Madrid? Como dizem Deleuze e Guattari, a respeito das criaturas de Faulkner, Proust ou Virginia Wolf: "no final das contas, há aproximadamente a mesma relação entre o cão-animal que late e o Cão constrelação celeste" (ib. p. 223). Onetti torna um momento do mundo durável e o faz existir por si (ib. p. 223), existindo de outro modo, durando, aumentando afirmativamente sua jornada de trabalho como escritor. Ao escrever *Presencia*, que é publicado em 1978, por exemplo, inclui momentos absurdos de sua vida e os satura, como na seguinte frase de Jorge Malabia: "Solo en los insomnios me permitiría saber que no era feliz y extrañaba. En mi planisferio veinte centímetros separaban Santa Maria de Madrid" (Onetti, 1999, p.415).

Pela escritura, o escritor entra na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça, correndo o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. "Passa do Eu ao Ele, de modo que o que lhe acontece não acontece a ninguém, e é anônimo pelo fato de que diz respeito somente a uma disseminação infinita" (Blanchot, 1987, p.24). Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once, doce, trece, catorce, quince, dieciseis, diecisiete, dieciocho, diecinueve, veinte. En mi planisferio veinte centímetros me separan de Onetti.

Bibliografia

- BARNECHEA, Alfredo. *Peregrinos de la Lengua. Confesiones de los grandes autores latinoamericanos*. Madrid:Alfaguara, 1998.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loviola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estração Liberdade, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. "Filiação intensiva e aliança demoníaca". *Novos estudos CEBRAP* [online]. 2007, n.77, p. 91-126. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/nec/n77/a06n77.pdf>. Acesso em 15/09/2009, 2009.
- CORAZZA, Sandra Mara. "Introdução ao Método Biogramático". (Texto Dig.)
- COSTA, Luciano Bedin da. O ritmo de Deleuze-Quattari e as três éticas possíveis. In: II Seminário Nacional de Filosofia e Educação: Confluências, 2006, Santa Maria. II Seminário Nacional de Filosofia e Educação: Confluências. Santa Maria : FACOS-UFSM, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *Lógica do Sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Espinoza Filosofia Prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pal Palbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004b.
- _____. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004a.
- GILIO, Maria Esther. "Un monstruo sagrado y su cara de bondad". La Mañana, Montevideo 20.8.1965. Disponível em: <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/onetti/exabrupros.htm>>. Acesso em 15/09/2009, 2009.
- KOHAN, Walter; LARROSA, Jorge. "Apresentação da Coleção". In: RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad Lillian do Vale. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LAMELADO, Máximo. *Tonalidades afectivas em El Astillero de J. C. Onetti*. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.
- MAGGI, Carlos. *Garafal, Onetti y algo más*. Montevideo: Editorial Alfa, 1967.
- ONETTI, Juan Carlos. *El pozo*. Montevideo: Arca, 1967.
- _____. *Cuentos Completos Onetti*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- _____. *47 contos de Juan Carlos Onetti*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SPINOZA, Baruch. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- TARDE, Gabriel. *Monadologia e Sociologia e outros ensaios*. Trad. Paulo Neves. São Paulo:

Cosac Naífy, 2007.

VARGAS, Eduardo Viana. *Gabriel Tarde e a diferença infinitesimal*. In: TARDE, Gabriel. *Monadologia e Sociologia e outros ensaios*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naífy, 2007.

VILLELA, Jorge Luiz Mattar. *A divida e a diferença. Reflexões a respeito da reciprocidade*. Rev. Antropol. [online]. 2001, vol.44, n.1, pp. 185-220. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/nec/n77/a06n77.pdf>. Acesso em 15/09/2009, 2009.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2004.

CUANDO ENTONCES: QUANDO OS NOMES SÃO NO NAME

Marcos Roberto da Silva

Cuando entonces, publicado em 1987, é o penúltimo livro de Juan Carlos Onetti. Dentro das imprecisas determinações de gênero, pode ser considerada uma *novelle*. A narrativa surge oito anos depois de *Dejemos hablar al viento*. Nesse intervalo, o escritor uruguiaio publica uma dezena de contos. O aparecimento de *Cuando entonces* foi para seus leitores de então um alento de que a pena do mestre não se esfumara nas chamadas do romance anterior. No entanto, a novidade trouxe junto, como declarou Goran Tocilovac (2009), o temor de que se tratasse da “despedida novelizada” de um escritor à iminência da morte. O próprio Onetti, em entrevista concedida a Juan Cruz (1985), coloca o fato como possibilidade ao recusar-se a falar sobre a narrativa sobre a qual vinha trabalhando: “Tengo miedo de matarlo, y quizá sea el último libro. Vamos a dejarlo vivir, que tenga esperanza.”

A palavra “esperança” dita pelo escritor da desesperança, ou da esperança sem futuro, nesse momento ia a contrapelo da afirmação de o narrador de *El astillero*: “Pero éste no era el tiempo de la esperanza sino el de la simple espera” (Onetti, 1993, p. 165). Bem, os leitores esperam e *Cuando entonces* trouxe o drama de um homem no “duro trabajo del olvido.” (Onetti: 1987, p. 54). Um homem que esperou, em vão, pela volta da mulher desejada e amada, e que por fim se resigna a lutar contra a insistente lembrança de um passado nostálgico.

Passado este que é aludido pelo título do livro. Como bem observa Francisco Umbral (1984), em entrevista que o escritor lhe concedeu. Nesta conversa, Onetti comenta que recebera reprovações de algumas pessoas pelo fato de o título não ser perfeitamente gramatical e finaliza afirmando que “escribir es condenar la gramática a la hoguera de la lirica”. Umbral destaca que o autor logrou dar

às palavras do título uma dimensão de passado, nostalgia e memória adverbial.

O passado se apresenta no texto de duas maneiras específicas. Uma é pela rememoração da prostituta Magda pelo jornalista Lamas. Outra se dá pelas remissões ao universo narrativo onetiano. Exemplo desta última é o incipit da novela, que faz alusão ao dia de Santa Rosa, tormenta que dá fim à primavera, que surge no primeiro capítulo, homônimo da santa, de *La vida breve*. Em *Cuando entonces* (p. 15), a narrativa abre com: “Una vez más la historia comenzó, para mí, en el día-noche de Santa Rosa”. Assim começa para Brausen no outro romance. Uma referência mais seria a recordação que Lamas tem ao ver o “botequin escritório” em formato de rim, isto é, o módulo de primeiros socorros.

El botiquin escritorio me puso momentáneamente nostálgico y suprimió años. [...] La primera vez lo vi en casa de un amigo, luego en un negocio de subastas; yo tenía veinte años y muy poco dinero.

[...]

Y me imaginé, muy vagamente, sentado frente al mueble y escribiendo en un ardecer o en una mañana lluviosa, con el chorro luminoso de la lámpara que me aislaba en el cuarto y caía rígido sobre mis páginas.

[...]

Nunca supe qué estaba escribiendo; posiblemente la novela total, capaz de sustituir a todas las obras maestras que se habían escrito en el mundo y que yo admiraba. (p. 60)

Difícil ler tais passagens e não pensarmos no prestigiado personagem do mundo sanmariano, o médico Diaz Grey. Essa possibilidade é fruto da dubiedade narrativa, tão comum na obra de Onetti, e, como diz sua crítica, isso se torna sempre uma piscadela, “un guiño”, que autor faz ao leitor.

Pois bem, voltando a Lamas, e seu embate contra a lembrança da mulher, cabe a indagação: o que é mais difícil esquecer: a imagem ou o nome próprio? Uma imagem, com o passar dos anos, sempre se torna mais imprecisa. Se não há o constante exercício da rememoração, um rosto, por exemplo, pode se tornar, num lento apagamento, uma forma difusa, porém o nome ainda continuará designando-o. Lamas faz de Magda uma detalhada descrição que ele mesmo chama de retrat-

to. Mas, por outro lado, quando inicia seu relato ao narratário é impreciso quanto ao nome da mulher: “No juro que se llamara Magda, Magdalena. Tal vez fuera así, tal vez el nombre lo inventó alguno de los parásitos, ya borracho” (p. 18). A prostituta também era conhecida por um apelido: “Alguno de la barra nuestra la bautizó Flor de Té. Nunca se supo su nombre verdadero” (p. 18). E Petrona García? Nome que surge no final da narrativa, após sua morte, como sendo seu nome de batismo coloca em questão o nome de prostituta.

É recorrente na obra de Onetti a ocultação do nome verdadeiro. No epílogo de *El astillero* (p. 216), por exemplo, lemos: “Murio [Larsen] de pulmonía en El Rosario, antes de que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero”. Já em *Cuando ya no importe* (p. 21), o narrador e protagonista que usa um nome falso, Juan Carr, dado por seu patrão para que ele atue no negócio ilícito do contrabando: “También tengo otro nombre y profesión para usted”, sentense afastado de sua identidade e procura resgatá-la apelando a seu nome: “Comencé interrogando quien soy, porque no soy otro y estuve repitiendo mentalmente un número infinito de veces mi nombre verdadero, hasta que perdí sentido y lo siguió un gran vacío blanco en el que me instalé sin violencia y era el ser y el no ser” (p. 153). Em *Cuando entonces* (p. 50) há ainda o caso do nome do dono do bar Eldorado, que, segundo o narrador, “afirmaba que su nombre verdadero era Luis Serna. Adornaba la mentira sin fortalecerla [...]”

Magda, Magdalena, Flor de Té, Petrona García. Se o último é seu nome real, não evoca, no entanto, à mulher que Lamas conheceu. E uma vez mais, como no caso de Larsen, a morte traz a revelação do nome verdadeiro.

A prostituta, perante a sociedade, fica à margem e sem voz, assim como o louco (Foucault, 1996, p. 110)¹. Ela sofre também a desapropriação de seu nome. É comum o emprego de codinome, ou *nom de guerre*, que encobre o nome de batismo. Como fica explícito no caso da amante de Junta em *Junta cadáveres*: “Larsen pensaba en Maria Bonita, en el tiempo en que se llamaba Nora, en la serie de nombres falsos y de olvidado origen que se habían extendido entre el primero y el último” (Onetti, 1994, p. 165). A identidade de Maria Bonita também se esvai quando ela constata que sequer tem uma “cara”: “Ya no podía reconocerse del todo; miraba los brillos, las blanduras, las líneas de sombra, comprobaba que no tenía en realidad una cara [...]” (p. 72). A cara, o rosto que é um lugar de reconhecimento e que possui função de nome

próprio como diz Emmanuel Lévinas: "Rosto, já linguagem antes das palavras, linguagem original do rosto humano despojado da postura que ele se dá — ou que suporta — sob nomes próprios, títulos e gêneros do mundo" (2005, p. 283).

O rosto envelhece e se modifica e dificulta o reconhecimento. Lamas, ao ver a cafetina Madame Safó, tem de imediato a indecisa e vaga recordação de um passado longínquo no qual a viu fugazmente, quando ela ainda era jovem e bonita. Agora, seu rosto coberto de rugas, no qual ele via "la tenaz, paciente crueldad de los años", deixariam, no momento de sua morte, entrever brevemente a cara da garota de precedeu aquele rosto (Onetti, 1987, p. 59). Como mais uma piscadela do autor, essa Madame Safó é aludida uma única vez em *Tierra de Nadie* (Onetti, 1996, p. 23).

O nome de Lamas também revela algo oculto. Segundo observação de Omar Prego (1986, p. 92), se o lenos de trás para frente temos Samal. Este é o sobrenome do suposto tradutor de um dos primeiros contos de Onetti, "El fin trágico de Alfredo Plumet", que o escritor assinou sob o pseudônimo de Pierre Boileau. Jean é o primo nome de Samal, que em espanhol seria Juan.

Sabemos que é prática comum de Onetti ficcionalizar seu nome, seu sobrenome, suas iniciais. O nome do autor, inscrito no interior da obra, como diria Jacques Derrida (1988, p. 27), monumentaliza o nome próprio, mas deixa de funcionar como assinatura. É uma maneira de perder o nome.

Ser puta na narrativa onetiana é também perder o nome. E *Cuando entonces* mostra isso por meio do jogo entre nome e memória. Magda é apresentada pelas recordações dos narradores. Seu nome faz parte de três dos quatro capítulos: "I Donde Magda es nombrada", "II Donde Magda es amada", "III Donde Magda es apartada" e "IV Donde la teletipo escribe el final". Como observa Adriana Castillo de Berchenko (1990, p. 259), os títulos com verbos na voz passiva indicam que Magda sofre a ação. Acrescento que seu nome, aí nos títulos, como na maior parte da narrativa é evocada como uma terceira pessoa, aquela que é lembrada. Isto é, uma não-pessoa, conforme categoriza Émile Benveniste. Desse modo, o nome da prostituta acaba por se tornar um não-nome, um "no name". Nome do bar frequentado, porque Magda não é uma, seu nome não é apenas um e Lamas o percebe: "Más de una vez se me ocurrió que la mujer del cabaret y la muchacha que yo acompañaba en aquellas madrugadas, no existían

de verdad, que eran dos farsas y que sólo Dios sabía cuántas más guardaba en su repertorio." (Onetti, 1987, p. 27) Assim, também Lamas e seus possíveis desdobramentos em outros personagens, pelas piscadelas que Onetti nos lança, torna impreciso seu nome, sua identidade. Se pensamos com Jorge Luis Borges, no universo ficcional de Onetti uma puta é todas as putas, que um nome é todos os nomes e ao mesmo tempo nenhum.

Porém, de uma coisa podemos estar seguros, o nome de autor, conforme afirma Derrida, se preserva para além da morte e continua funcionando mesmo na ausência de seu portador. Portanto, mesmo que Onetti tenha operado em sua vida, para nós breve, e em sua obra, para nós infinita, um nome precisa ser evocado e um texto, lido para que exista.

Notas

1. Como ameaça à saúde pública, as prostitutas, no século XVIII, eram internadas no mesmo espaço que loucos e enfermos, o hospital geral.

Bibliografia

- BERCHENKO, Adriana Castillo de. "Instancias narrativas en *Cuando entonces* de Onetti". In: MORENO, Fernando. Org. *La obra de Juan Carlos Onetti*. 1 ed. Madrid: Fundamentos, 1990
- CRUZ, Juan. *Años españoles de Juan Carlos Onetti. Primera década madrileña de un escritor uruguayo*. Disponível em: http://www.onetti.net/es/descripciones/cruz_5. Acesso em: 13 jun 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Singapore*. Paris: Seuil, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira, 1996, p. 110.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Trad. Pergentino Stefano Pivatto et al. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- ONETTI, Juan Carlos. *Cuando entonces*. Madrid: Mondadori, 1987.
- _____. *El astillero*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993.
- _____. *Juntacadaveres*. Madrid: Alianza, 1994.
- _____. *Terra de nadie*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.
- PREGO, Omar. *Juan Carlos Onetti por Omar Prego*. Montevideo: Trilce, 1986.
- TOCLOVAC, GORAN. "Cuando entonces: aparece Magda y Onetti existe". Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/acerca/toclovac.htm>. Acesso em: 13 jun 2009.
- UMBRAL, Juan. *Mis queridos monstruos: entrevista a Juan Carlos Onetti*. El País, 02/04/1984. Disponível em http://www.elpais.com/articulo/opinion/ONETTI/JUAN_CARLOS_ESCRITOR/Juan/Carlos/Onetti/elpepiopi/19840402elpepiopi_11/Tes?print Acesso em: 11 maio 2009.

EL IMPOSTOR OU LA IMPOSTOR

Ana Carolina Teixeira Pint

Em 30 de maio de 1994, em Madrid, o mundo da literatura perdeu um de seus mais importantes escritores, Juan Carlos Onetti, com 84 anos. Em seu último ano de produção, 1993, publica cerca de 11 contos curtos inéditos (“Ella”, “La araucaria”, “La escopeta”, “La tres de la mañana”, “El impostor”, “Los besos”, “La mano”, “La vuelta”, “Tu me dai la cosa me, io te do la cosa te”, “Maldita primavera”, “Bichicome”), além de seu último romance *Cuando ya no importe*.

Esta última leva de contos do escritor uruguaio é composta de narrativas de no máximo três páginas, mas que não deixam de tratar de temas essenciais de sua obra, porém mais sinteticamente. Segundo Dolly Onetti, em entrevista exclusiva concedida ao Núcleo Onetrianos, esses contos faziam parte de um projeto do escritor de publicar um livro com 100 contos curtos, projeto este que foi deixado de lado fazendo com que os textos já escritos fossem publicados na edição de seus *Cuentos Completos*.

O conto “El impostor” (Onetti, 2000), de apenas duas páginas, surpreende em seus possíveis desdobramentos. A narrativa conta a história de uma mulher que aguarda a volta de seu companheiro de uma viagem a Londres. Em seu retorno, a mulher sem nome não o reconhece, cogita tratar-se de um irmão gêmeo, pois este é idêntico a Jesús, seu amante, ficando assim na incerteza de sua identidade. A narrativa cresce rapidamente. No primeiro parágrafo, tanto o leitor quanto a protagonista-narradora acreditam ter certeza da falsa identidade de Jesús. Porém, na sequência, as ações e reações do personagem colocam em xeque tal certeza. Somente na intimidade do casal a incógnita parece se elucidar: “Entre sábanas, viéndolo desnudo, sintiendo lo que sentía supe que él no era Él, no era Jesús.

En la cama ningún hombre puede engañar a una mujer” (Onetti, 2000, p. 473).

A dualidade dos personagens onetianos é conhecida por seus leitores. O “outro” é encontrado frequentemente em suas narrativas. Podemos citar, no romance *La vida breve* (1950, p. 93), o desdobramento de Brausen em Arce e Diaz Grey. “Otra vez la mentira, la necesidad de la farsa desproporcionada; marido y mujer”. Ou ainda o próprio Medina em *Dejemos hablar al viento*, que na primeira parte do romance é narrador, falso enfermeiro e pintor. Já na segunda parte, não mais como narrador, é um delegado de polícia. Segundo uma prostituta em *Dejemos hablar al viento*: “Mentir se parece a la cama porque al principio es una vergüenza y después empieza el gusto de hacerlo” (p. 28). Mas a dúvida identitária é lida de forma escandalosa em “Jabón” (Onetti, 2000), conto de 1979. Nesta narrativa, o protagonista Saad vive com a incerteza do sexo de Ello. A “doble cara” do personagem andrógino é vislumbrada durante toda a narrativa, e no decorrer da história Saad, que no início tem a necessidade de desvelar a identidade de Ello, passa a gostar da dúvida e guarda a identidade de seu companheiro como um tesouro secreto.

Hasta que, casi de un día al otro, Saad comenzó a aceptar. A desear, más que la posesión física de Ello, la permanencia del secreto, de la duda. Y ahora vigilaba celoso a Ello, con miedo de que una imprudencia, una frase, le revelara la verdad por cuya ignorancia gozaba ahora en seguir sufriendo (p. 440).

Este mistério relacionado com o gênero nos remete a um outro conto onetiano, “Convalencia”, de 1940. O conto foi publicado pela primeira vez através de um concurso do semanário *Marcha*, para autores nacionais, o qual ganhou o primeiro lugar juntamente com outros dois contos. No entanto, Onetti, segundo Omar Prego (1986, p. 94), assina a obra com o nome de sua prima, Herminia Ferreira Ramos. Além disso, depois de ganhar o concurso, escreve uma suposta breve biografia de Herminia revelando sua falsa identidade feminina:

Recien a último momento decidí mandar este trabajo al concurso de Marcha, pero esto es largo de explicar. ¿Declaraciones? Hace tiempo que escribo. Preparo un libro de cuentos. Pienso que hay aún una literatura que sea auténticamente femenina y que, a la vez, pueda interesar a toda persona inteligente. Trabajo en eso y el tiempo dirá.

Assim, surge o primeiro conto onetiano narrado por uma voz feminina, que revela um raro momento da obra de Onetti em que uma

mulher comanda o relato. A falsa identidade de Onetti na vida real desvela o outro de seus narradores ficcionais, a mulher. A mulher que, segundo a crítica Maryse Renaud (1994, p. 45), só tem lugar privilegiado quando destaca sua loucura. Vale frisar que Renaud destina um capítulo inteiro de seu livro de dois volumes à questão feminina na obra do escritor uruguaio e, em sua opinião, há uma concepção sexista, discriminatória na obra onetiana em relação ao sexo feminino.

“Convalencia” narra a história de uma mulher que foge da agitação da cidade e de um romance mal resolvido se refugiando na praia. O universo feminino é privilegiado na narrativa, que, com exceção de um vizinho perturbador, apresenta apenas mulheres. A protagonista, também sem nome, assim como em *El impostor* – em ambas narrativas apenas os homens são nomeados, Jesús e Eduardo –, procura a ausência de sexo em um relacionamento com o mar:

No. Ni de lejos. ¿Pero no es posible que entienda lo que significa no tener relación con nadie? Hombre o mujer, en ninguna parte del mundo. No hay nada más que la playa y yo (p. 99).

Mas a verdadeira aproximação entre os dois contos, “El impostor” e “Convalencia” é o fato de ambos serem narrados por uma voz feminina. Vale lembrar que os narradores, em Onetti, são, salvo estes dois contos, do sexo masculino. Para Alicia Migdal (1997, p. 123) “hay que desconfiar de la mirada de los hombres de Onetti que son los que siempre cuentan la historia: es parcial, interesada, muchas veces mezquina, y temerosa”. Josefina Ludmer (1977, p. 180) confirma: “concebir el cuento es un hecho de hombres”. No corpus onetiano, contar é um trabalho produtivo do ócio, que consome e deve ser alimentado e este alimento, segundo María de los Angeles González (2004, p. 33): “es proporcionado por la mujer, la prostituta o la loca –que en el lenguaje popular son una misma cosa–, en todo caso la que está ‘por fuera’ del sistema social, de los espacios ‘normales’ habitados por el protagonista”.

Claro que no universo feminino onetiano não encontramos somente loucas e putas, no entanto estas são a maioria, mas destoando de uma concepção sexista, declaramos que, para entender as loucas e putas de Onetti, seria necessário ler o conto “Los besos”, no qual “la más puta” é a que mais se aproxima a si mesma, “la más puta” é aquela que caminha sem medo, sem dúvida, pronta para simplesmente ser, beijar e ser beijada, beijar e deixar a mancha carmin onde seja.

Em *La vida breve*, temos Gertudris, a mulher de Brausen, que se submete a uma cirurgia para extrair um câncer, mas podemos pensar que esta também vive fora do sistema social, como afirma González, posto que se refugia na casa dos pais para se recuperar de tal intervenção, e por esse motivo se distancia de Brausen, o protagonista que passa então a imaginar/escrever a história de Santa Maria.

Em “Convalecencia”, também há um afastamento da protagonista de uma vida social, a diferença é que esta conduz a narrativa, que também é produto do ócio, mas diferente dos narradores masculinos, o ócio não significa exclusão social. Os narradores onettianos são boêmios e se relacionam com diferentes classes de pessoas. Ironicamente, “Convalecencia” é um dos primeiros contos de Onetti, e “El impostor” um dos últimos. Deste modo, percebemos uma evolução na voz feminina narradora. Em “El impostor”, a narradora desconfia da identidade de seu companheiro. Pela primeira vez na narrativa onettiana uma voz feminina desconfiada atua como investigadora do caso apresentado, como nos livros policiais tão lidos por Onetti. Diferente do caso de “Convalecencia”, no qual a narradora não demonstra vontade de investigar, ela quer somente o afastamento. Neste caso, a desconfiança estaria relacionada com a assinatura do próprio autor/autora do conto, como já comentado anteriormente.

Em “El impostor” lemos uma narrativa que se constitui pela incógnita, como notamos nos quatro fragmentos que seguem:

O personagem:

Yo deseaba creerle, pero él no era El. Gemelos, hermanos mellizos me obligué a pensar.

A viagem a Londres:

Cómo te fue en Londres?

– Bien, por lo menos me parece. Con esas cosas nunca se puede estar seguro.

A festa de despedida:

Más importante – dije – es saber si te acuerdas de la fiesta de despedida. Del epilogo, quiero decir. Me miró burlón y dijo:

–¿Es una pregunta? Bien sabes, y lo volverás a saber esta noche, que no podía olvidar. Recuerdo tus palabras sucias y maravillosas. Puedo repetir las, pero...

O quadro de Van Gogh, todos possíveis impostores:

Pero después del jaeo y el cigarrillo, dijo:

– Bueno. Vamos a mirar el Van Gogh. Sigo creyendo que es falso, que hiciste una mala compra para la galería.

Lo mismo, iguais palavras, me habia dicho Jesús antes de viajar a Londres. Y sólo El y yo estábamos enterados de la compra clandestina del van gogh.

Podemos ler a citação da obra de Van Gogh como uma referência a mais um possível farsante, além da incógnita da originalidade do quadro na própria digesse, é possível analisar um fator extra-diegético, o próprio artista Van Gogh. Segundo os estudos da psicóloga Claudete Ribeiro (2002), o nome de Van Gogh foi também o nome de seu irmão natimorto exatamente um ano antes de seu nascimento, e esse fato influenciou, segundo a pesquisadora, na personalidade de Van Gogh que vivia com o fantasma do irmão. O pintor se considerava, portanto, um impostor, inclusive seu suicídio foi meses depois do nascimento de seu sobrinho primogênito que fora batizado com o mesmo nome.

Nota-se que a incógnita denuncia e identifica os impostores que, presos na linguagem, como sugere Barthes (1979), não serão revelados. Assim, “El impostor” torna-se “La impostora”, a narrativa impostora da obra onettiana.

Bibliografía

- BARTHES, Roland. *Aula Trad.* Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979.
- GONZÁLEZ, María de Los Angeles. “Marginalia a cuando entonces”. In: REALES, Liliana; COSTA, Walter Carlos. *Fragmentos*. N. 20. Florianópolis: EDUFSC, 2004.
- LUDMER, Josefina. *Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977. p. 180.
- MIGDAL, Alicia. “Las locas de Onetti”. In: *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Universidad de la República, 1997.
- ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. 9 ed. Madrid: Alfaguara, 2000.
- _____. *Dejemos hablar al viento*. Barcelona: Bruguera/Alfaguara, 1979.
- _____. *La vida breve*. Buenos Aires: Sudamericana, 1950.
- PREGO, Omar Juan Carlos *Onetti por Omar Prego*. Montevideo: Trilce, 1986.
- REALES, Liliana. *A vigilia da escrita: Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: EDUFSC, 2009.
- RENAUD, Maryse. *Hacia una búsqueda de la identidad*. Tomo II. 1 ed. Trad. Hugo Giovanetti. Viola. Montevideo: Proyección, 1994.
- RIBEIRO, Claudete. “A louca lucidez de Vicent Willam Van Gogh”. In: *Revista Integración*. N. 31. Disponível em <http://www.usjt.br/prpppg/revista/integracao_31.php> Acesso em 17 jun 2009.

DEJEMOS HABLAR AL VIENTO
LA CATÁSTROFE DE LA INCESANCIA

Roberto Ferro

I
La escritura de Juan Carlos Onetti se ha ido configurando a partir del desorden de lo establecido y de la ruptura de la retórica de las discontinuidades. Cuando pienso su escritura vinculada a la catástrofe, estoy tratando de indagar, de explorar, un orden posible de lectura que se acerque a las modulaciones de la entropía puesta en juego por una textualidad incesante.

La obra narrativa de Onetti se va constituyendo como un exceso incesante de sí misma, en el que los movimientos de flujo y reflujo, de retroceso y avance hacen lábiles los límites que separan las narraciones que la componen. Es una escritura extendida por desvíos y sinuosidades sesgadas, que desbaratan toda expectativa acerca de la tersura de su entramado hecho de discontinuidades discursivas, interseccionado por innumerables relatos parciales atravesados por otros relatos parciales, que nunca encajan entre sí para constituir una entidad más extensa que los contenga, produciendo encuentros que se asemejan más al modelo de la colección que al de una estructuración fundada en inferencias causales.

La escritura de Onetti desmiente toda posibilidad de concebir su obra como una narrativa compacta; los hilos que se van entrelazando de un relato a otro, operan como sostenes discontinuos de una textualidad que se complace en las digresiones, los desvíos, los atajos, y cuyo rasgo más evidente es la resistencia que esos relatos oponen a ser convertidos en resúmenes. Es posible pensar la narrativa de Onetti como un único texto, lo que supone pensar que las instancias de engarce y acoplamiento componen un proceso de enlace que continuamente libera en su itinerario otras posibilidades alternativas de

articulación, inscribiendo la relativa autonomía de las partes, en orden a una concepción de la escritura literaria en la que la diseminación, la encrucijada y la sutura, siempre reversibles, se sobreimprimen para deshacer toda posible coherencia lisa de la trama, que es la reunión inestable de innumerables tramas. Todo lo que implica un cuestionamiento frontal del concepto de libro como formato contenedor de una totalidad con límites precisos y como emblema de una transformación semiótica cerrada.

Hasta la aparición de *La vida breve* en 1950, la narrativa de Onetti remite a una constelación de escrituras que cita y reescribe, entre las que se inscriben de modo paradigmático, aunque no excluyente, las de Céline, Faulkner, Aitl, Joyce y la novela de aventuras: ese gesto se registra como un movimiento de apertura. A partir de *La vida breve*, la instancia citacional se hace endógena, las repeticiones autorreferenciales comienzan a constituirse en uno de los rasgos distintivos de su escritura, que exhibe la marca de un por venir inscripto en la repetición. No hay anuncio de un por venir de la escritura más que en las marcas de iterabilidad, al menos bajo una forma de confabulación consigo misma; no hay ningún por venir de la lectura sin un diferimiento de la memoria. El anuncio de la repetición pone de relieve la incesancia como aquello que llega reapareciendo, aquello que trastorna lo ya leído en la reescritura, que liga al texto con un más allá del texto. En la escritura onetiana, la incesancia se disemina en el espesor de los textos fusionando el proceso de inscripción y su trascendencia como en un pasaje sucesivo y simultáneo, abriendo la deriva del sentido hacia una semiosis sin fin.

Las narraciones de Onetti entrelazan varias historias y, dentro de cada una de ellas, varias versiones contradictorias; uno de esos hilos narrativos desplegados es el que relata la propia operación de escribir, con sus peripicias de derivación y sobreimposición, en las que las instancias de ocultar develando, o la relativización de todo orden preestablecido de jerarquías en beneficio de múltiples posibilidades de adjunción y retorno, son los principios constructivos de un proceso abierto a innumerables direcciones de sentido. La escritura de cada narración se da a leer como la lectura-reescritura de otras narraciones a partir de lo mismo, lo que supone una proliferación de alternativas. Y esa lectura no funciona como un dispositivo de unificación temática o discursiva de marcas que aseguran una totalidad

uniforme, sino que se presenta como desconstrucción de toda legibilidad modelada de acuerdo con un archivo inmodificable e idéntico.

Desde *La vida breve* hasta su última novela *Cuando ya no importe* de 1993, es posible distinguir un corpus dentro del conjunto de la narrativa onetiana, en el que se incluye una serie de cuentos y novelas. La acción de los mismos transcurre en la ciudad imaginaria de Santa María y las voces narrativas se multiplican y descentran produciendo una red de relaciones que hilvanan un tejido intertextual en el que se imbrican y entrecruzan historias, personajes y situaciones.

Estas líneas de lectura que aparecen a cierta mirada crítica como trazos continuos, desde otra perspectiva no se dan a leer como productos terminados sino como una producción en proceso de hacerse, cuya expansión despliega la práctica de una incesancia de la escritura, tramada sobre otros textos, otros códigos, y articulada de esta forma en el armazón de los discursos constitutivos de los saberes acerca de la sociedad pero no en términos de lógica determinista, sino por la vía de la cita.

La saga de Santa María es un encadenamiento inestable de historias que, como algunos motivos musicales, retornan entre repetición y diferencia, en un deslizamiento o nomadismo que se extiende con modulaciones de recursividad.

La narrativa onetiana, en particular desde *La vida breve*, aparece como un complejo entramado de reescrituras que se integran y cruzan en todos los niveles textuales, desde la cita literal, la alusión, el deslizamiento y trastorno de tramas anteriores, la insistencia en la exhibición de artificios imaginativos usuales, la reiteración de sintagmas cristalizados que desencadenan un vasto juego de remisiones figurativas entre las distintas historias y personajes. Esta característica, que privilegia en este acercamiento a la obra de Onetti, no supone un aplanamiento de las diferencias, la reducción del conjunto de sus textos a un limitado inventario de motivos que reaparecen con modulaciones diversas, sino por el contrario, apunta a dar cuenta de su carácter abierto y contradictorio. Considero necesario, en este punto, hacer explícita una toma de distancia con cierta dirección de la crítica, bastante extendida y hasta institucionalizada, que lee la trama de las remisiones intertextuales como una garantía de la certeza de que la obra onetiana estaría construida bajo el signo del deterioro,

que Onetti, con una tenacidad casi abusiva, reescribiría insistentemente la misma historia con algunas variaciones: fracaso, vidas desgraciadas, droga, prostitución, miseria moral.

Esa perspectiva tiene un fundamento eminentemente semántico; pienso, en cambio, mi lectura en términos discursivos, a partir de términos dinámicos que se articulan en diversas configuraciones. La insistencia textual no se da en los temas y elementos recurrentes y comunes, sino en textualizaciones emergentes de complejas redes de articulaciones de sentido lábiles e inestables. Desde aquel punto de vista, que privilegia el orden temático, parece no haber más que un continuo en el que se reiteran algunas situaciones; mientras que desde el orden constructivo, los mismos temas forman parte de otras redes notablemente diferentes.

II

Dejemos hablar al viento apareció publicada en Madrid en 1979. En esta novela se acentúan los rasgos de una escritura incesante que trastorna los cortes del principio y del final que transitoriamente esciden cada uno de los textos de Onetti. La narración está atravesada por un vastísimo repertorio de marcas intertextuales que reenvían a otros textos del corpus onetiano, articulando una gestualidad que pone en contacto el palimpsesto con la secuencia, disolviendo la diferencia entre el orden de la escritura y el orden de la lectura.

Una cita del Canto CXX, de Ezra Pound es el epígrafe que precede al comienzo de la novela, y aparece como una resonancia anómala de la inscripción del cartel "ESCRITO POR BRAUSEN", en el principio del primer capítulo de la segunda parte, cuando Medina está regresando a Santa María. El epígrafe de Pound exhibe una puesta en acto de la autorreferencialidad de la esceno-grafía narrativa del texto.

En el borde interior del marco que establece los límites de la novela, se figura, la escena de Onetti escribiendo su lectura de Pound, cita, recorte e injerto en diálogo con el epígrafe de Walt Whitman en *La vida breve*; inserciones que aparecen transcritas en inglés, marcando, además de su especificidad migratoria, su rasgo de original fingido. En el curso del relato novelesco, Medina lee un ensayo crítico sobre Vico, filósofo que fue leído por Joyce y por Pound, también leídos por Onetti. Se cruzan de ida y vuelta los límites de la novela, anunciando que la trasposición será uno de los procedimientos de puesta en relato de la incesancia.

La textualidad onetiana hecha de ocurrencias y recurrentias, a la manera de los *corsi e ricorsi* de Vico, incesantemente se expande en espirales cada vez más amplias, que trazan movimientos en los que la espera, el viaje, la fundación y la muerte, desmontan la esperanza teleológica de controlar el sentido del tiempo. La parodia es la escena de la escatología de saberes unificadores que se exhiben contradictoriamente en sus fragmentos. La unidad es desbaratada, la verdad es un perpetuo aplazamiento, el relato clandestino es un cuento de nunca acabar, una saga legendaria de una vasta e interminable fundación imaginada.

La reescritura de Onetti es autorreferencial y recursiva. Autorreferencial porque lee y reescribe sus textos en los que se traman infinidad de escenas de lectura; Onetti inserta y expande lo que va narrando en la selva espesa del exclusivo canon de su biblioteca; la inscripción del epígrafe de Pound es una espiral que se extiende más allá y más acá de ese trazado atrayendo innumerables cadenas de relaciones. Y, asimismo, es recursiva porque sus textos se dan a leer conformados por incrustaciones y variaciones de incrustaciones.

Es posible aseverar que la recursividad es un proceso en el que surgen componentes nuevos a partir de otros anteriores, las secuencias narrativas poseen potencialmente la especificidad de incalculables rasgos en constante diseminación. Las incrustaciones textuales de la narrativa onetiana aparecen, como instancias de una recursividad entrelazada en la que se imbrican procesos indecibles de lectura, escritura y reescritura.

III

Dejemos hablar al viento está dividida en dos partes; la primera tiene veintidós capítulos, la segunda dieciocho; la historia narra los avatares del comisario Medina entre dos ciudades, Lavanda y Santa María, separadas por un río. A diferencia de otros textos anteriores de la saga, las dos ciudades pertenecen a la región imaginaria de la topología novelesca.

El pasado de Medina es un pasado textual:

No debe olvidarse que Brausen me puso en Santa María con unos cuarenta años de edad y ya Comisario, ya jefe del Destacamento. Hubo un antecedente. Cuando tenía unos diez años y al Príncipe Orloff como maestro, desaparecí, estuve en el limbo hasta los cuarenta. Hablo de años

según ocurren en ciertos lugares; aquí en Lavanda, por ejemplo. (Onetti, 1979, p. 34)

El modo en que transcurren los años en esos lugares lo especifica el doctor Díaz Grey:

—Varios libros atrás podría haberle dicho cosas interesantes sobre alcoholides—dijo el médico, alzando una mano—. Ya no ahora.

—Doctor—preguntó Medina, al despedirse—. ¿Usted conoce a un sujeto al que llaman el Colorado? Lo he visto merodear por aquí. Y algo me dijeron.

—Oh, historia vieja. Estruvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. Hace de esto muchas páginas. Cientos. (Ibidem, p. 200)

La cita alude al cuento “La casa en la arena” de 1949, que es el primer relato de la saga en que aparece Díaz Grey.

Medina posee un privilegio en relación con los otros personajes de la saga, incluso con los principales, como Díaz Grey, Larsen, Jorge Malabia y Lanza, él ha visto a Brausen, cuando todavía no era Dios. Medina es el “hombre invisible” encargado de detener a Brausen, al final del capítulo XVI, “Thalassa”, de *La vida breve*:

—Usted es el otro—dijo el hombre—. Entonces, usted es Brausen. Reconoci la voz del que me hablaba y me vigilaba a los ojos: había sonado la noche anterior junto a la cortina del reservado [...]. (Ibidem, p. 276)

Esa escena se encadena, en primer término, con la secuencia final de *La vida breve*, narrada nuevamente en *Juntacadáveres* y, luego, con el encuentro de Medina con Larsen en *El astillero*, durante el reconocimiento del cadáver de Gálvez:

La cara era la misma del recuerdo de Larsen: los pozos de la viruela no permitían que las arrugas se hicieran notables, dos angostas líneas de canas bajaban desde las sienes a la nuca. (Ibidem, p. 154)

Ese encuentro reenvía al que mantienen ambos en el capítulo XXIII, “La tentación”, de la primera parte de *Dejemos hablar al viento*:

Yo estaba un poco borracho y aquel hombre había muerto muchos años atrás. Fue a sentarse en la silla que yo había usado para escribir mi carta; la hizo girar para darme el perfil.

—¿Larsen...? Larsen—murmuré con voz de funeral.

—¿Por qué no me llama Juntacadáveres? Junta. Carreño. Viníendo

de usted no me ofende—hablaba con una burla suave y lejana. Removió apenas el silencio con un resoplido.

Lo vi manotear los gusanos que le resbalaban de nariz a boca, distraído, resignado. (Ibidem, p. 140)

En ese fragmento, el pasado textual se abre a varios modos de enlace, además, de la puesta en serie de las diversas apariciones del personaje. En el pasaje de *El astillero*, Larsen debe reconocer un cadáver, lo que por contigüidad es una inscripción metonímica y paródica de uno de sus nombres. En *Dejemos hablar al viento*, aparece él mismo como un cadáver, su nombre, Carreño, ahora se ha transformado en una aliteración de la palabra carroña, este cruce al otro lado de una temporalidad cancelada para él, lo habilita para alentar a Medina a que regrese a Santa María. Larsen le agradece a Medina por no haberlo tutado en el pasado sammariano, por haberlo respetado y tratado de igual a igual, citando las mismas palabras que Jorge Malabia le dirige a Díaz Grey en *Para una tumba sin nombre*:

80) Además, tengo que darle las gracias por no tutearme. (Ibidem, p.

También, como Brausen en *La vida breve*, tiene una preceptiva del viaje; la suya parte del rechazo de los libros que “por allá llaman sagrados”, que no ha leído y en los que no cree; como prueba de ello sólo trae un papel, un recorte, una cita, que extiende a Medina; lo que está escrito se transcribe en el relato, entrecuillado y con una separación que lo distingue, se inserta en la escritura como un injerto con un doble pliegue:

Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer, tenía ya la ciudad donde ambos vivían. Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Estruve sonriendo, asombrado y agradecido porque fuera tan fácil distinguir una nueva Santa María en la noche de primavera. La ciudad con su declive y su río, el hotel flamante y, en las calles, los hombres de cara tostada que cambian, sin espontaneidad, bromas y sonrisas. (Ibidem, p. 142)

Esa cita es una inscripción que ha sido sometida a las mismas operaciones que el epígrafe de la novela, es un recorte de un fragmento del capítulo II de *La vida breve*, cuando Brausen está gestando Santa María. En el pedazo de papel que Larsen le entrega a Medina están elididas todas las menciones a la realidad de Brausen, es decir, al otro

lado, esa elisión se impone porque Brausen se ha transformado en la voz del origen, que figura en los libros sagrados, por lo tanto, no tiene cualidades humanas, es una entidad sin cuerpo y sin realidad. La cita es una reescritura de un pasaje de *La vida breve*, al parecer uno de los libros sagrados a los que se refiere Larsen, pero no es propiamente a la literalidad de esa secuencia de la novela a la que se refiere, sino a una versión transformada de la misma.

Para Medina, el otro lado tiene una especificidad determinada:

Existe un lugar, una cosa, un pensamiento que se llama Santa María para todos nosotros. (Ibidem p. 124)

Larsen va a insistir en su preceptiva, acerca de la manera en la que Medina puede regresar a la ciudad imaginaria:

—Brausen. Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro.

—Pero yo estuve allí. También usted.

—Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tirese en la cama, invente usted también. Fabriquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos. (Ibidem, p. 142)

Larsen, el macro, el personaje de la saga con genealogía más extensa, que concibió su actividad de comerciar con mujeres como si fuera un artista; Larsen, cuya expulsión de Santa María es narrada en dos novelas de la saga y de cuya muerte aparecen dos versiones en una misma novela; Larsen, que en *El Artilero* para poder irse río arriba hacia el otro lado entregó su reloj; Larsen, en *Dejemos hablar al viento*, regresa del más extremo de los exilios, del más absoluto de las destierros, pasa del otro lado de una no-temporalidad, de la muerte, a promover el viaje de Medina a Santa María, dando una versión atea del origen: Brausen ha hecho lo mismo que todos lo creadores, Eladio Linacero en *El bozo*, Ambrosio en *Para una tumba sin nombre*, Jorge Malabia en varios relatos de la saga; en la obra del fundador no hay nada de original. Larsen es portador de un saber acerca de la especificidad literaria de la que están hechos, tanto él como Medina. En *Dejemos hablar al viento*, la topología novelesca se ha complicado, el cruce del río ya no significa pasar a otra dimensión, es un tránsito desde un espacio imaginario a otro.

En esta intervención de Larsen el relato se hace autorreferencial, pone en primer plano a la palabra de Brausen como constituyente,

fundante de la identidad que tanto Larsen como Medina comparten, la condición de haber sido creados por otro que los ha escrito. Las operaciones de atribución de la autoría a Brausen se especifican aquí, su nombre permite agrupar cierto número de textos, delimitarlos, otorgarles unidad. En la voz de Larsen, el nombre de Brausen tiene por función caracterizar un modo de aparecer de los textos que se le adjudican como propios, el nombre Brausen autoriza la denominación de "escrituras sagradas".

La llegada de Medina a Santa María es el regreso a un territorio arrasado por el deterioro:

Casi pisando manos de mendigos y ladrones, Medina entró en la sombra de los arcos del mercado viejo de Santa María y se detuvo para quitarse el sombrero de paja y pasarse un pañuelo por la frente. Mustio, pálido, el gran lettero en tela rezaba; ESCRITO POR BRAUSEN. (Ibidem, p. 147)

A pesar de ese aviso, Brausen no ocupa el lugar supremo que tenía en las novelas anteriores, no se lo menciona casi nunca como Dios; esa denominación no le corresponde ya de manera absoluta, otros pueden aspirar a ella, como Medina o, de igual modo, se lo puede comparar con Latorre, un caudillo político. La estatua del Fundador sólo será mencionada para señalar la carcoma y el verdín que la van destruyendo o como índice para ir advirtiendo la cercana tormenta de Santa Rosa; se admite su potestad discrecional de haber puesto a los personajes en Santa María, pero ya como algo propio del pasado. La marca de su deterioro, correlativo al de la ciudad que ha imaginado, está aludido por el nombre de la moneda circulante, los *brausens*, sometidos a degradación por un proceso inflacionario que los desvaloriza.

Por su parte, el nombre Onetti en *La vida breve*, no es, obviamente, co-referencial con el nombre que en la tapa del libro asume la propiedad de la novela, es un artificio de la novelización, forma parte del relato de Brausen. El personaje Onetti nunca narra en la saga, cuando toma la palabra es por la mediación de otro narrador. Nunca ha trascendido, nunca ha estado instaurado como el padre de todos, en todo caso, él que considera a Diaz Grey "un hijo fiel", se autodenomina, también por elisión, "padre". Interviene en la fabulación compartida por los otros habitantes de Santa María, juzga sus acciones, pero no las imagina. La aparición de Onetti es un juego

paródico, el que tiene el nombre del padre es un efecto de lectura, ingresa en el mundo imaginado para dialogar con uno de sus hijos metafóricos, participa desde adentro, no trasciende.

No es casual que sea un juez el que interviene para impartir la ley en Santa María, es decir, se pone en el lugar dejado vacío por una autoridad caduca: Brausen, Dios, el fundador, el héroe casi epónimo, nuestro padre, el caudillo político, casi Junta para los ateos, *brausens*, en todos los casos el nombre del autor de la saga está vinculado al sistema jurídico e institucional que rodea y determina el orden de los discursos, de las obras; si caducan sus derechos del autor, la obra puede ser utilizada sin reconocerle ninguna potestad. El nombre del autor no supone la designación de un individuo real, es una posición; de lo que se desprende que puede ser investida por varios "yo", por varias posiciones de sujeto, que, a su vez, pueden ser ocupadas una diversidad de individuos. La llegada de "Usia" confirma la caducidad de un poder que era cuestionado y ocupado por varios personajes, Díaz Grey, Medina, Malabia.

Todo el texto está involucrado en un progresivo decurso de desgaste. *Dejemos hablar al viento* leído dentro de la espacialidad de la saga, emerge ardiendo en todos los niveles; aparece como un incendio para poner en escena la aparición de lo que va desapareciendo. Al desplegarse, al transformarse, la novela narra su propia generación en el tiempo excéntrico de la escritura; un relato que viene del pasado, un pasado textual que se mide en términos de varios libros atrás y se descifra en la escena presente de la lectura comprendida en el teatro de la escritura que, por así decirlo, hace llegar al texto después del futuro de la reescritura. El relato, mediante la constelación de gestos que lo atraviesan, remite a otro espacio textual; en esa con-fabulación se leen las señales que produce una escritura anunciando su relación plural y persiguiendo la multiplicidad.

En *Dejemos hablar al viento* se entrecruzan varias intrigas de la narrativa policial: hay asesinatos, chantajes, robos, falsedades, contrabandos, drogas, policías, ladrones, prostitutas, un juez; los enigmas proliferan, pero no son develados, la interpretación es indeterminada, inconclusa, siempre asediada por desvíos que impiden arribar a alguna respuesta segura. Se trama una relación de solidaridad entre la parodia del autor, como parodia de los orígenes, de las causas que cancelan la proliferación de sentido y la refuncionalización del dispositivo nar-

rativo del policial. El lector que lea la saga en busca de un significado que aclare la opacidad de la escritura entrará en contradicción con los lectores inscriptos en la saga, que perpetuamente se niegan a crear que una verdad final cierra el caso.

El doctor Díaz Grey es el intérprete paradigmático de Santa María, el que los ha oído a todos; las visitas al médico en el curso de los relatos son innumerables, se repiten, son un gesto de saturación que produce sentido por el exceso. Usia también lo ha ido a visitar, juntos hablaron de la historia de la ciudad. Díaz Grey "es como si fuera un hijo fiel", pero, entonces, el padre no se constituye como la causa de la palabra, sino que su lugar metafórico es posible porque el otro lo pone en ese lugar, el otro lo hace padre, se invierten los términos como una resonancia de la parodia. Díaz Grey y Usia participan de una escena en la que, como en *Las Meninas*, las posiciones son relativas e interdependientes. Dice Borges que dijo Carlyle:

En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.

Tarea interminable la del diálogo entre Díaz Grey y Usia; cada uno pone en boca del otro el principio de la historia, que abarca a todos los relatos que se fueron narrando sobre Santa María. En el ir y venir de sus voces, mientras recuerdan cada uno de los avatares de la ciudad imaginaria, van a encontrar en algún lugar, entre esos recuerdos, éste que ahora hacen entre los dos, que contiene a todos los otros y así interminablemente. Acaso esto mismo ya haya sido anunciado en la condensación y desplazamiento del nombre con que se autodesigna: los otros le han dado el lugar que ocupa "vuestra señora."

En *Dejemos hablar al viento* la ostentación de la intertextualidad se despliega como el procedimiento constructivo por el que la escritura se exhibe como el espacio de lectura de los relatos anteriores del corpus, produciendo un intenso diálogo entre una poética de la reescritura con un relato en el que se inscribe la enunciación como un lugar vacío, siempre abierto a ser ocupado por narradores contingentes. Esa escritura que se traza hacia delante en un movimiento de retorno hacia lo ya leído, produce entrelazamientos que trazan diseños inestables, en los que la novela va leyéndose a sí misma, recurriendo al repertorio de una memoria como cifra de la repetición, sin ocultar la diferencia de la discontinuidad fragmentaria.

IV

La narrativa onetiana se da a leer como una escena en la que se rompe con el traspaso de la palabra maestra, de la ley única y genética de Dios/Padre al texto; las relaciones que se producen no son lineales, sino que siguen el trazado de espirales, cuyas superficies tienen la labilidad de la cinta de Moebius, que nunca remiten al principio y que difieren perpetuamente el cierre. Escritura y lectura están relacionadas a tal punto que, sin ninguna restricción, una es metáfora de la otra; en su encuentro está el lugar de un constante trastorno, la intertextualidad es lectura y escritura como una reinscripción constante, en la que se acentúa, condensa, desplaza el sentido.

El corpus onetiano se constituye como una red interminable, en la cual la verdad no desempeña ningún papel, el único a priori es la semiosis infinita. De esto se desprende que no hay ruptura entre el libro y el mundo, porque el "mundo" no es una colección de cosas, sino un campo de significados; lo cual no está alejado de un mito que circula en la saga de Santa María: el mundo como un libro, la escritura trazada en la propia tierra.

El origen es un recurso para obliterar la opacidad de la escritura. De alguna manera, en la textualidad onetiana se narra siempre el fracaso de esta pretensión; deviene desde un lugar donde está ausente, desde el que es imposible establecer la consecución lógica bajo el efecto de salvataje, que produce el amplio reparo investido en la figura de la causa inicial que pueda explicar y controlar el sentido.

Es posible poner la narrativa de Onetti en el lugar de un texto incesante porque en los relatos que lo componen se producen intersecciones que ejercen sobre la textualidad el efecto de la suspensión de la respuesta; se rompe, entonces, con la lógica del cierre y, simétricamente con la del principio, se desencadenan movimientos de retroceso y avance, es decir, de relectura. Esto implica reconsiderar una economía de sentidos que el discurso había enmascarado. Se insertan temporalidades diferentes, se fractura el efecto de linealidad, la textualidad se abre a una figuración inoportuna. Una fuerza clandestina produce una conjunción paradójica específicamente paródica: la ruptura narrativa se produce en el lugar en el que la escritura se hace cargo de su propia generación y, a partir de ello, la perturbación del discurso del fundador abre el diálogo con el discurso del perturbado, el del origen.

El fundador debe ser excluido, debe estar en otra parte para ocupar el lugar de la primera causa; pero esa exclusión exige una presencia que lo reponga, la jerarquía que lo promueve le erige un monumento y produce un discurso que lo sostiene. En el curso de los relatos de la saga de Santa María, el monumento a Brausen se va deteriorando, lo va ganando el verdín y sus rasgos comienzan a adquirir aspecto vacuno. Esa alteración, es el devenir otro del comienzo y denuncia la fragilidad vulnerable de los discursos que sostienen el monumento en su lugar. La fundación abre un espacio de interlocución con los fragmentos, con las contradicciones, en el cual la validez de la verdad pierde pertinencia. La textualidad que enuncia el lugar del origen, contraenuncia el relato clandestino que cuenta otra historia, la historia de un Brausen oculto en la rigidez del monumento en la que finge ser otro. Lo que el relato clandestino agrade y violenta con la parodia es la ilusión de un origen, la lógica de los cortes que delimitan el principio y el fin y, por lo tanto controlan la incesancia de la escritura para que no desborde la clausura del sentido.

En ese relato clandestino aparece lo otro de la verdad, pero no es una otredad instalada en la jaula condenatoria de la mentira, sino una ausencia que es mucho más intensa que el vacío, una ausencia que es la cifra del aplazamiento; la escritura se hace incesante porque la verdad que pretende ser el principio, no es la presencia de una plenitud sino la figura de un retraso, tarda en ofrecerse; todo lo que una cifra de la tachadura y la incisión que la figura del fundador entrecorta en su propio despliegue.

La suspensión narrativa de los límites, la disolución de los márgenes como desmontaje del intervalo que separa los relatos, es la fisura que corta y somete la verdad del origen a una multiplicidad de enlaces siempre continuada en la discontinuidad de los fragmentos y en la heterogeneidad de los elementos discursivos que participan en la narración; esa suspensión narrativa atraviesa la leyenda del origen con la figura que produce la escritura de su propia muerte.

La textualidad que enuncia el lugar del origen, contraenuncia el relato clandestino que cuenta otra historia, la historia de un Brausen oculto en la rigidez del monumento en la que finge ser otro. Lo que el relato clandestino agrade y violenta con la parodia es la ilusión de un origen, la lógica de los cortes que delimitan el principio y el fin y, por lo tanto controlan la incesancia de la escritura para que no desborde la clausura del sentido.

El incendio de Santa María en *Dejemos hablar al viento* contraviene la facticidad del acontecimiento narrado porque la ciudad arrasada no desaparece durante el siniestro sino que esa es la figuración de la imposibilidad de la borradura, se narra la desaparición para figurar la catástrofe de su incesante reaparición. En Onetti, como en Blanchot, la escritura se tiende en torno de una certidumbre, que a su vez es deceptiva: la literatura, que no es nada, nunca entrega u ofrece pruebas de identidad plena, es decir, no se puede contar con ella para explicar ni permanencia ni su entidad; para terminar, en Onetti, como en Blanchot, la escritura literaria sólo aparece en su desaparición incesante que no ocurre y que siempre es inminente.

BIBLIOGRAFÍA

- ONETTI, Juan Carlos. *Dejemos hablar al viento*. Barcelona, Bruguera. Alaguara, 1979.
BORGES, Jorge Luis. "Magias parciales del Quijote" en *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

LA MANO DE ONETTI: "PRESENCIA"

Francisca Noguero

Me enamoré de Onetti muy joven, cuando, a través de sus textos percibí que el exceso de realidad puede volverse símbolo, y que se podía retratar una vida entera presentando a un personaje oliéndose las axilas: se trataba, lógicamente, de Eladio Linacero en *El pozo*, *nowell* que me hizo caer en sus redes al instante y para siempre. Desde entonces, regreso a Onetti cada tanto, sabiendo que su prodigioso frialdad sólo puede compararse a la de los cuadros hiperrealistas de Edward Hopper, consciente de encontrarme ante un auto indiscutiblemente clásico.

En un congreso como el que nos reúne estos días en Florianópolis, dedicado a "Los años de Onetti en España", hallo la excusa para analizar uno de sus relatos capitales: "Presencia", su primer cuento publicado en España, aparecido en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* en septiembre de 1978 y síntesis de su formidable poética. El papel innovador de este texto, capaz de extender a la realidad madrileña el territorio mítico de Santa María, ya ha sido destacado por Antonio Muñoz Molina:

Las referencias interiores daban de pronto a 'Presencia', tan dolorosamente actual en su condición de testimonio del desierto y del terror político, profundidades espaciales y temporales, resonancias en la memoria de los personajes y los lectores, de modo que su breve lectura era al mismo tiempo una lectura de todos los libros de Onetti, y también un contrapunto de la atemporalidad de Santa María y de su posible condición de mundo cerrado (Onetti, 1998, p. 17).

De hecho, resulta con "El árbol" uno de los pocos textos que denuncia la dictadura sufrida por Uruguay en aquel aciago periodo, cuenta con un protagonista sobradamente conocido para los lectores onettianos

- Jorge Malabia, que, cuando parecía definitivamente perdido en la mediocridad, evoluciona como consecuencia del exilio - y presenta las claves más representativas de la escritura del uruguayo: persecución de una mujer perdida, composición de un universo en el que la realidad queda marginada por la ensoñación y, finalmente, reflejo de un ambiente *noir* por la pesquisa imposible que motiva su argumento.

Dedicado a Luis Rosales por la ayuda que brindó al matrimonio Onetti cuando éste llegó a Madrid, en él se aprecia con claridad lo que ya comenté en relación a la cuentística de nuestro autor: "Los relatos no conforman un compartimento estanco, sino que suponen una puerta de acceso privilegiada para adentrarse en un universo narrativo caracterizado por la profunda coherencia entre las partes, la autosuficiencia y la visión de la existencia humana como un mosaico conformado por teselas de diverso tamaño, incorporadas al conjunto con cada nuevo título del escritor" (Noguero, 2009).

Será "Presencia", de hecho, el cuento que dé título a su primer volumen de relatos en España: *Presencia y otros cuentos* (1986). En cuanto a sus orígenes, Dolly Onetti señala que procede de una historia real (Onetti, 2005, p. XXIII), hecho recalorado por Hortensia Campanella en su introducción al primer volumen de *Obras completas*: "Con un anuncio de periódico sobre un detective privado y la historia cierra de un preso de la dictadura uruguaya, Onetti escribió un cuento de apenas seis folios con el telón de fondo del exilio y Santa María bajo una dictadura militar. 'Es una denuncia bien visible', admitió" (Onetti, 2005, p. LXI).

El exilio de diecinueve años vivido por el autor en España intensificó los rasgos característicos de su poética llevándolos al límite, como bien subraya Ana Inés Larre Borges en un trabajo integrado en el presente volumen. El tema se encuentra de forma tangencial en otros textos de la época; es el caso de "La muerte y la niña" - donde se alude a la diáspora de sammarianos a Australia y Canadá - y *Dejemos hablar al viento*, novela en cuya primera parte el personaje Medina aparece viviendo en Lavanda y desterrado de Santa María, pero que posteriormente cuenta el regreso del mismo a la mítica ciudad para organizar su quema en un simbólico acto de purificación.

En este periodo se acentúa el hermetismo de la poética onetiana, necesitada de un buen conocedor de sus diferentes títulos para ser disfrutada en todos sus matices. Los relatos se hacen más breves y predomina una visión fragmentaria de la realidad, acorde con la experiencia vivida por el autor lejos de Montevideo. De ahí que "Pre-

sencia" pueda comenzar con una alusión al incendio de Santa María, relatado como ya señalé en una novela publicada un año después - *Dejemos hablar al viento* (1979), y con una voz narradora claramente adscrita al universo onetiano, pero que sólo se identificará con Jorge Malabia en la segunda página del relato: "Había pasado días con el dinero sucio que me habían hecho llegar por la venta impuesta del diario. Para mí ya no había ni habría Santa María reconstruida ni *El Liberal*. Todo estaba muerto, incinerado y perdido sobre el río, sobre la nada". (Onetti 1998, p. 415).¹

Ana Gallegos ofrece un buen resumen del argumento, que transcribo a continuación:

El narrador-protagonista, Jorge Malabia, se ve obligado a vender su periódico, *El Liberal*. Exiliado de Santa María a causa de la tiranía del General Cor, se instala en Madrid; y transido de nostalgia (de su tierra y de su amor) contrata a un detective privado, Tubor, para que siga los pasos de María José. Con el dinero (nótese que ya no usa «plata») de Malabia, Tubor paga sus deudas, se emborracha, alquila una máquina de escribir e inventa por completo informes de sus quehaceres diarios. Desde el principio existen indicios que apuntan a que Malabia es consciente de la estafa del detective, que nunca siguió a la muchacha, pero al que Malabia paga por acceder a la ficción en aras de escapar del desaliento de su exilio madrileño (Gallegos, 2009).

En efecto, el protagonista logra con dinero -al que califica continuamente de "sucio"- el sueño de imaginar a María José en Madrid, cuando ésta en realidad se encuentra prisionera en Santa María. Así se aprecia en frases como las siguientes: "Yo estaba obligado en gastar dinero en la expropiación de María José, y sólo en ella" (415); "Pensé que aquel [el detective] era exactamente el compañero de disparate, de juego que yo había deseado" (416); "Conté los billetes mientras le dejaba ver mi sonrisa de creencia, de pequeño entusiasmo" (416); "Inventé una casa para María José: Sancho Dávila, 37" (416); "Así, pagando mil pesetas diarias, tuve a María José fuera de la cárcel sammariana (...). Esta felicidad reiterada duró veinte días" (418);² o, finalmente: "Yo esperaba su historia como un nuevo regalo, iba acomodando un hueco para recibirla y estrujarla" (418).³

Malabia convierte a Tubor en su pequeño dios-Brausen de ficción, disfrutando de una situación que sólo se ve truncada cuando el detective decide inventar la infidelidad de María José. La frase que anuncia el engaño no puede resultar más significativa: "Era aquel el primer día de primavera creíble. Y entonces comenzó el suplicio" (418).

La cursiva es mía). En este momento, el protagonista comienza a sufrir la tortura de los celos en una situación paralela a la experimentada por Riso en "El infierno tan temido", trasladando la narración de la vida María José en Madrid -donde supuestamente ésta se ve con su amante- a Santa María, y fundiendo sus recuerdos de la chica con imágenes de la más completa abyección: "María José, cada vez más animal y abierta, sus enormes muslos -desproporcionados para su cuerpo de muchacha- mostrando casi las entrañas, pidiendo, suplicando, haciendo soeces las palabras de amor que me había gritado tantas veces. En el pasado; ya nunca más" (420).

Pronto el detective se marcha - probablemente escapando a sus acreedores -, pero lo cita una última vez para afirmarle que la chica "se hizo humo" y sacarle un nuevo fajo de billetes, lo que Malabia acepta mientras le pide la foto de María José (constatación, como veremos, del final del autoengaño). El colorón del relato viene dado por la noticia que Jorge lee en un periódico hecho por sanmarianos en el exilio y titulado significativamente "Presencia". Tras abrir con desgana sus páginas - "lo miré sin entusiasmo, lo desdoblé y lei en un recuadro" (421) -, llega a saber, en un final marcado por la frialdad del lenguaje periodístico, que María José se ha convertido, finalmente, en una más entre los miles de desaparecidos provocados por las dictaduras en el cono Sur.

Nos encontramos, pues, ante un relato que manifiesta sobradamente la presencia de las dos historias de que hablara Ricardo Piglia en relación a la poética del cuento, hecho ya anunciado por Linacero en *El pozo* - "También podría ser un plan el ir contando un suceso y un sueño. Todos quedaríamos contentos" (Onetti, 2005, p. 31) - y corroborado por Juan Villoro en su excelente ensayo "Adivine, equívocuese: los cuentos de Juan Carlos Onetti":

También Onetti cuenta cuentos con dos historias, pero en su caso la trama que imita a la vida es más confusa y dispersa que la segunda historia, la que le otorga sentido. Chéjov parte de la vida común para sugerir que detrás de los terrones de azúcar que consigue una mujer hay un drama y un misterio. Onetti, por el contrario, parte del misterio, del significado emocional de la historia, y escatima la anécdota (Villoro, 2009).

"Presencia" se muestra, pues, como un título cargado de ambivalencia: alusión al pasquin donde se informa de la violencia padecida en Santa María, refleja asimismo el deseo de Malabia por una mujer "ausente", que sólo cobra realidad en Madrid a través de

las mentiras del detective. Por último, denuncia a través de una obvia paradoja el crimen de las desapariciones, signadas, precisamente, por la "ausencia". De este modo, sigue la estela de otros títulos polisémicos: del autor, comentarios de nuevo por Villoro: "Los cuentos posponer la revelación de un misterio adverso muchas veces anunciado en el título: 'Tan triste como ella', 'El infierno tan temido', 'La cara de la desgracia', 'La novia robada', 'La muerte y la niña'. El tiempo se detiene para demorar su final y explorar su sentido" (Villoro, 2009)

Analicemos, a continuación, el papel jugado por los actores de drama -Malabia, la mujer perdida, el detective-, para concluir estableciendo algunas pautas de la poética onetiana presentes en el cuento: la imposibilidad de acceder a la verdad y el inconfundible clasicismo que destilan sus páginas.

Jorge Malabia

¿Por qué elige Onetti a Malabia para protagonizar "Presencia"? Sin duda, por el idealismo implícito en este personaje, descrito en "La muerte y la niña" como "sofisticado, escéptico, nada amistoso" (Onetti, 1998, p. 396) pero que, excepto en el cuento que acabo de citar, se encuentra definido por su incansable escape de la realidad. Lo conocimos en el magnífico relato "El álbum" (1953), historia de su relación con una mujer que le contraba extraordinarias aventuras en parajes exóticos y de la que, más que el sexo, le atraía su capacidad de fabulación:

Estaba el hambre, siempre; pero escucharla era el vicio, más mío, más intenso, más rico. Porque nada podía compararse al deslumbrante poder que ella me había prestado, el don de vacilar entre Venecia y El Cairo unas horas antes de la entrevista (...); nada podía sustituir los regresos anhelantes que me bastaba pedir susurrando para tenerlos, nunca iguales, alterados, perfeccionándose (Onetti, 1998, p. 183).

Cuando se produce la precipitada marcha de la mujer con un extraño, el joven Malabia no siente celos, pero sí lamenta perder la narración de nuevas peripecias por parte de su amante. El amargo colorón se produce cuando Jorge, que ha recogido el baúl de la mujer de la habitación donde ésta se alojaba, descubre decepcionado en un álbum que todas las historias contadas por su particular Scherezade eran reales: "En cuclillas, envejecido, (...) vi las fotografías en que (...) hacia reales, infamaba cada una de las historias que me había contado cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché" (Onetti, 1998, p. 188).

En *Para una tumba sin nombre* (1959), el muchacho reaparece como poeta en ciernes, signado por los deseos de la adolescencia (tan idealista en sí misma), dueño de un solipsismo a lo Berkeley que le hace lanzar parlamentos como el siguiente: “No quiero esto o aquello de la vida, lo quiero todo, pero de manera perfecta y definitiva. (...) Yo soy de otra raza. (...) Me llamo Jorge Malabia. No sucedió nada antes del día de mi nacimiento; y, si yo fuera mortal, nada podría suceder después de mí” (Onetti, 2007, p. 46).

Así, elige vivir de sueños y convertirse el mismo en ficción para los otros: ante la sirvienta Rita de *Para una tumba sin nombre* -fungiendo de su *cáñicho* Ambrosio- y, especialmente, ante su cuñada Julita -asumiendo el rol de Federico, su hermano muerto- en *Intercadáveres* (1964). Como él mismo señala: “Ella [Julita] eligió estar loca para seguir viviendo y esta locura exige que yo no viva; yo no soy más que un sueño variable desde que ella volvió del cementerio (...). ‘Jorge’, me nombro, para palparme y despedirme. Pronto, sobre mi nuca, ella empezará a llamarme Federico o Fritz o cualquiera de los nombres que él le aceptaba” (Onetti, 2007, p. 383).

La relación entre Julita y Jorge se sostiene en una fuerte complicidad, por medio de la cual ambos personajes aceptan su participación en un juego que les permite evadirse de la realidad. Con ella, el muchacho decide por primera vez -como lo hará repetidamente más adelante- anular su existencia reemplazándola con invenciones propias: “Podría dedicar una noche a colocar allí, en presente, como haciendo nacer esas cosas al ordenarlas, una Julita que me despierta y me besa” (Onetti, 2007, p. 383). Julita es, asimismo, consciente de la estrategia del chico para sobrevivir a la muerte de su hermano y al amor que le profesa, por lo que le espeta en un momento de lucidez:

Pudiste comprender cada uno de mis errores, nunca tuviste miedo, nunca pensaste que estaba loca. Tú eras Federico, supiste que eras Federico. Y era mentira, pasó. Supiste que iba a tener un hijo de Federico, supiste que Federico estaba muerto. Y también todo eso después se hizo mentira; pero antes de que fuera mentira tú lo supiste exactamente como lo sabía yo. No me digas que no lo sabías, no me digas que no lo estabas creyendo (Onetti, 2007, pp. 509-510).

El abandono del juego por parte de Jorge será uno de los detonantes del suicidio de la mujer al final de la novela. Con la visión del cadáver de su cuñada colgado de una viga del techo, Malabia perderá la inocencia -en una situación análoga a la sufrida por los antiguos

adolescentes de “Bienvenido, Bob” y “Para esta noche”- e ingresará “a un mundo normal y astuto” (Onetti, 2007, p. 578).

Por eso, cuando vuelve a aparecer en la *nouvelle* “La muerte y la niña (1973)”, es descrito con frases como: “Estaba aprendiendo a ser imbecil” (Onetti, 1998, p. 377); “Jorge Malabia optó por ser obvio una de las tantas formas de error ofrecidas a los hombres” (Onetti, 1998, p. 403). Su nueva condición queda perfectamente reflejada en el siguiente párrafo:

El, Jorge Malabia, había cambiado. Ya no sufría por cuñadas suicidas ni por poemas imposibles. Vigilaba caprichosamente *El Liberal* compraba tierras y casas, vendía tierras y casas. Ahora era un hombre abandonado por los problemas metafísicos, por la necesidad de atrapar la belleza con un poema o un libro. (...). Su cara y su vientre estaban engordando y nadie podría saber con qué destino, qué significarían dos o tres años después. Nadie apostaría sobre seguro respecto al futuro casi inmediato de Jorge Malabia (Onetti, 1998, pp. 377-378).

Este hecho es recalcado por el propio Onetti en su entrevista con Omar Prego y María Angélica Petit:

Lo que me ocurrió es que en cierto momento me di cuenta de que no tenía una vocación. Este Malabia escribe poemas y todo eso, se los dejó leer al viejo Lanza, pero nunca hará nada concreto. Tal vez le consta que tiene demasiado dinero, que no está obligado a buscar un camino. Por ejemplo, ahora va a convertirse en dueño de *El Liberal*, porque el padre se muere. Y yo no sé qué hará con el diario. No le veo tampoco una vocación de periodista (Prego y Petit, 1981, p. 239).

En “Presencia”, comprobamos cómo la experiencia del exilio lo aparta del hombre vulgar y realista descrito en “La muerte y la niña”. Así, vuelve a sus orígenes, dejando a un lado la pasión por los coches, los caballos y los negocios y regresando a un estado de voluntaria ensoñación: come con amigos, se emborracha, se aísla en el piso. Perezoso, agota los días silabeando su nombre y tendido en la cama -reflejo de su búsqueda de la propia identidad-, pasando el retrato de María José de un bolsillo a la mesilla de noche.⁴ En un claro proceso de alienación, se niega sobre todo a aceptar su dolor: “Sólo en mis insomnios me permitía saber que no era feliz y extrañaba. En mi planisferio 20 centímetros separaban Santa María de Madrid” (p. 415).

Nos encontramos, así, ante una situación repetida hasta la saciedad en la narrativa onettiana, donde los personajes viven imaginando otros espacios. Si en *El pozo* Eladio Linacero disfruta “el sueño

canadiense de la cabaña de troncos”, *Tierra de nadie* presenta las divagaciones de un grupo de marginados sobre Faruru, isla polinesia “en que se puede no hacer nada sin hacerle mal a nadie y sin que nadie se interese” (Onetti 2005, p. 62). Por su parte, *La vida breve* inaugura el espacio de Santa María gracias a la imaginación de Brausen. Y es que, como señala agudamente Josefina Ludmer: “Se escribe porque hay algo que falta. El *incipit* de *La vida breve* manifiesta que no hay relato sin amputación y sin algún objeto desaparecido; manifiesta, a la vez, que no hay relato sin algún tipo de irrupción o advenimiento; que es necesario encontrar otro objeto (signo) que sustituya (signifique) al perdido” (Ludmer, 1977, p.26).

La ensoñación permanente se reitera en los cuentos: mientras el protagonista de “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” inventa para sí una existencia aventurera, el mediocre abogado de “El posible Baldi” construye una farsa para impresionar a una mujer, mientras la Kirsten de “Esbjerg, en la costa” idealiza su país de origen, y es feliz únicamente – imaginándose como posible pasajera – durante las horas que preceden a la partida del buque que hace el recorrido Uruguay-Dinamarca. En la misma línea se encuentra la representación teatral en la base de “Un sueño realizado”, tan necesaria para su protagonista como el sueño de Venecia y Barcelona para la Moncha Insurralde de “La novia robada”, o como entrar en contacto con los niños harapientos para la anciana de “El cerdito”, que niega así la dolorosa pérdida de su nieto: “Para aquella tarde, después de observar mucho para no equivocarse, decidió que Emilio le estaba recordando al nieto mucho más que los otros dos. Sobre todo con el movimiento de las manos” (Onetti, 1998, p. 430).

En esta misma línea “El árbol”, uno de los últimos cuentos publicados por Onetti, narra cómo la chica protagonista, a punto convertirse en una más entre los presos de la dictadura, intenta anular su angustiosa situación jugando con el hijo de un matrimonio amigo, que acaba de sufrir el allanamiento de su casa:

Jugaban y la muchacha estaba segura de no estar allí, de soñar los subibajas de la pelota. No había hombres dentro de la casa acosando a la sirvienta de los Fide, no existía la amenaza del pronto encierro, el interrogatorio, la tortura. (...) Porque, si prolongaba sin pausa el monótono juego de la pelota, ambos quedarían apartados del tiempo, nunca rozados por la sujeción del mundo (Onetti, 1998, p. 444).

Llegados a este punto, comprendemos por qué el protagonista de “Presencia” entrega la fotografía de María José al detective “siempre tristeza, con un sentimiento absurdo y parcial de liberación” (p. 416). Consciente, como José Emilio Pacheco, de que las imágenes reales impiden imaginar – “No hay una sola foto de entonces. / Mejor así para verte/ necesito inventar tu rostro” (p. 282)-⁵ rechaza asimismo nombrar a la chica – “El nombre la envolvía y la delataba” (p. 417) – pero todos sus intentos se ven frustrados por la intrusión de la realidad a través de un pequeño recorte de prensa. De él, pues, se puede afirmar lo que ya reseñé en relación a los personajes onettianos:

Las lúcidas criaturas de Onetti no modifican su conducta a raíz de lo que les sucede. En ellas se repite como rasgo distintivo la resignación fatalista ante el deterioro a que las somete la vida, por lo que se convierten en observadoras privilegiadas de la realidad. Marginales (...) e integrantes de una sociedad donde los demás, sartreanamente, «son el infierno»: encuentran como único alivio a su soledad la evasión en el tiempo – el paraíso perdido de la infancia y adolescencia –, el espacio – las patrias respectivas para los extranjeros, los espacios de la aventura para los soñadores –, la propia mente – la locura –, las emociones – el amor puro sin mácula sexual – o la propia muerte – el suicidio – (Noguero, 2009).

La mujer perdida y recuperada por la palabra

Paso ya a comentar el importante rol jugado por la mujer en la narrativa onettiana. Como señaló tempranamente Fernando Ainsa “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” (Ainsa, 1970, p. 93). Elena Martínez matizará esta afirmación, recalando que, más que la mujer en sí misma, importarán las versiones de su vida elaboradas por uno o varios varones:

La narrativa de Juan Carlos Onetti [...] reproduce un espacio homosocial por excelencia. Por homosocial se entiende aquí el lugar privilegiado en que los personajes masculinos, como sujetos del discurso, llevan a cabo entre ellos transacciones de poder social, económico y narrativo, mientras que los sujetos femeninos aparecen como objetos de cambio, intercambio o en palabras de Luce Irigaray, como “mercancía” (Martínez, 2006, p. 29).

Un poco más adelante, la misma crítica destacará cómo “en ‘Presencia’ y en la novela *Cuando entonces*, la camaradería y rivalidad entre varones está asociada con la creación de historias y con el proceso de escritura” (Martínez, 2006, p. 32).

En efecto, en ambos textos -como anteriormente en *Para una tumba sin nombre* y, en menor grado, en "Los adioses", se cuenta la desaparición de una mujer y las distintas versiones masculinas existentes sobre la misma, que no pretenden rescatarla sino continuar inventándola. Recordemos así el disfrute que provocan en el Lamas de *Cuando entonces* los cotilleos generados en torno a la relación de Magda y el militar: "Yo estaba alegre, deseoso pero muy contenido, con una gran curiosidad que me obligaba a escuchar provocando, con movimientos afirmativos de la cabeza, más palabras, más confesión, y disfrutando con todo lo que oía casi como un gozo sexual" (Onetti, 2007, p. 905).

En esta situación, se comprende que el Malabia de "Presencia" requiera la colaboración de Tubor para integrar a María José en su realidad madrileña. El personaje, perfecta encarnación del "amurado" que da título al tango homónimo,⁶ se descubre siempre pendiente de una mujer pero, asimismo, consciente de la imposibilidad de la relación. Así ocurre con los cuatro versos que incluye en *Juntacaderas*:

Y yo la, lo pierdo doy mi vida.

A cambio de vejezes y ambiciones ajenas

Cada día más antiguas, suciamente deseosas y extrañas.

Ir y no lo haré, dejar y no puedo (Onetti, 2007, p. 381).

Esta estrofa encontrará una versión similar en "Balada del ausente" (1976), primero de los tres poemas que Onetti escribió a lo largo de su vida y, de nuevo, texto muy cercano al espíritu de "Presencia". Así se aprecia en el siguiente fragmento, donde destaca el cambio del verbo "ir por volver", de acuerdo con la nueva condición exiliada de su autor:

(...) Pensarte y no verte

Sufrir en ti y no alzar mi grito

(...) Estoy desnudo y lejos, lo que me dejaron,

(...) Desnudo, solo, desarmado

hambroleo mi cuerpo enmagrecido

(...) Ningún otro país y para siempre.

(...) Soy mayor

Ya ni siquiera creo,

En romper espejos

En la noche

Y lamarme la sangre de los dedos

(...) Muerto por la distancia y el tiempo

Y yo la, lo pierdo, doy mi vida,

A cambio de vejezes y ambiciones ajenas

Cada día más antiguas, suciamente deseosas y extrañas.

Volver y no lo haré, dejar y no puedo.

(...) Ahí estaré. El tiempo no tocará mi pelo, no inventará arrugas
no me inflará las mejillas

Ahí estaré esperando una cita imposible, un encuentro que no se
cumplirá. (Onetti, 1976, p. 97).

El detective "escritor"

Uno de los mayores aciertos de "Presencia" se encuentra en la invención de un personaje como el del detective Tubor, definida magistralmente desde su aparición: "El hombre no es pequeño, sino que fue empujado por la vida, que todavía le respeta una calaver excesiva, un brillo grasiento en la frente, el destello fijo de la ansiedad en los ojos turbios" (p. 415).

Su naturaleza mentirosa queda reflejada en el extraordinario ejercicio de observación semiótica -tan onetiano- que detallo continuación: "Algo de araña en las manos peludas que deposita con cosas sobre el escritorio, que las cierra para fingir resolución. Pregunt y reflexiona, perforando sin gran convicción la astucia, la añeja costumbre de mentir y adomar. No sonríe, se inclina, me mira, desvía los ojos. Luego dice, *tantando...*" (p. 416. La cursiva es mía).

Este individuo, cercano al propio Onetti en su afición al alcohol su devoción por María -"En Dios no creo pero sí en la Santísima Virgen (p. 417) funge, por otra parte, como verdadero autor de la historia de María José en Madrid. Asistimos así a la aparición de un creado antiheroico, personaje marcado por el egoísmo y la ausencia de convicciones pero, como señala Verani, capital en la producción onetiana

La figura recurrente del artista creando dentro de la novela alcanza un lugar preeminente en la narrativa de Onetti. La necesidad de expresarse en el acto de escribir adquiere varias formas: la poesía (Cordes, Jorge Malabia), la obra de teatro ("Un sueño realizado"), la crónica (Díaz Grey, Lanza), las memorias (Eladio Linacero), el diario (Llarvi), e guión cinematográfico (Brausen) (Verani, 1981, p. 219).

En sus informes Tubor decide inventar la realidad en vez de "leerla", como sería propio de su oficio, y Malabia le sigue el juego suspende la incredulidad, como cualquier lector que se entrega a una lectura de ficción. La profesión del detective permite, por otra parte destacar el importante papel jugado por el género *negro* en el cuento Y es que, como subraya Josefina Ludmer: "Casi toda la obra de Onetti

a partir de *La vida breve* se construye sobre y contra el modelo de la novela policial, en la que el papel del investigador lo asume el lector” (Ludmer, 1980, p. 47).

El viscoso y difuso mundo onetiano, en el que siempre quedan cabos sueltos y donde el simulacro triunfa sobre la realidad, se encuentra especialmente cómodo en el denominado policial metafísico, deudor del universo borgesiano y que presenta tramas en las que las nociones de verdad e identidad se muestran escurridizas. Estos textos fueron definidos tempranamente por Michael Holquist con las siguientes y certeras palabras: “In the new metaphysical detective story, it is life which must be solved. [...] It is non-teleological, is not concerned to have a neat ending in which all the questions are answered, and which can therefore be forgotten [...]. Instead of familiarity, metaphysical detective stories offer strangeness. Instead of reassurance, they disturb” (Holquist, 1972, p. 153).

Por su parte, Patricia Merivale y Susan E. Sweeney han retomado la definición de este fascinante modelo en *Detecting Texts. Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*:

A metaphysical detective story is a text that parodies or subverts traditional detective-story conventions such as narrative closure and the detective's role as surrogate reader with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot. Metaphysical detective stories often emphasize this transcendence, moreover, by becoming self-reflexive (that is, by representing allegorically the text's own processes of composition) (Merivale and Sweeney, 1999, p. 2).

En esta situación, comprendemos por qué es imposible acceder a la verdad en los textos onetianos. Así lo señaló Linaero en *El pozo* – “Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos” (Onetti, 2005, p. 19) – y así volvemos a leerlo en *Cuando entonces*: “Decir toda la verdad es imposible. Y no por el deseo de ocultar algo, sino porque los recuerdos se sumergen en la misma atmósfera de los sueños. Más profundamente, mientras pasa el tiempo. Además, ¿cuándo empieza exactamente el recuerdo, siempre caprichoso y enemigo de cualquier obediencia?” (Onetti, 2007, p. 924). Los argumentos, narrados a partir de elipsis, silencios e incisos, nos obligan a “lamentarnos” como lectores ante una situación

semejante a la vivida por la periodista de Sociales en “El infierno m temido” – “Me dejan el material como me habían prometido, pero siquiera un nombre, un epígrafe. Adivíname, equívóquese...” (Onetti 1998, p. 214) – o por Jorge Malabia en relación a la historia de Ri en *Para una tumba sin nombre*: “Porque eso lo viví, o lo fui sabiendo, pedazos. Y los pedazos que se iban presentando estaban muy separados – sobre todo por el tiempo y por las cosas que yo había hecho e los entre actos – de cada pedazo anterior. Nunca vi verdaderamente historia completa” (Onetti, 2007, p. 17).

El mismo Malabia será definido por Diaz Grey en un párrafo claro signo metaficcional, en el que Onetti descubre su propio ideal estético: “Es un mal narrador – pensé con poca pena. Muy lento deteniéndose a querer lo que ama, seguro de que la verdad que importa está en lo que llaman hechos, demasiado seguro de que yo, el público, no soy grosero ni frívolo y no me aburro” (Onetti, 2007, p. 32).

Un autor clásico

Quiero terminar mi exposición aludiendo al inimitable estilo de Onetti, presente en cada una de las frases que componen “Presencia”. El autor, que alimentó la ambición de “conocer todas las palabras que están a mi disposición en el diccionario (...) y emplearlas con exactitud que no admitan sinónimos, y en el momento preciso” (Onetti, 2005, p. XLVIII), empleó con tal precisión el lenguaje que llevó a Luis Rosales a definir las suyas como “palabras descalzas”. Es hecho es corroborado por Mario Vargas Llosa – “Es tan eficazmente funcional desde la primera hasta la última línea que parece invisible no estar allí, desaparecer en lo que narra, el supremo éxito de una ficción: no parecer escrita sino ocurrida, vivida” (Vargas Llosa, 2000 139) –, lo que no implica la ausencia de pasajes de brutal e irredent poesa: un adjetivo al desgair, unas pocas imágenes repetidas, unos trazos impresionistas y el lenguaje abtrasa al lector con su frialdad.

Su ambición de emplear palabras tan sugerentes como ciertas se aprecia, por ejemplo, en la primera descripción física de Jorge Malabia incluida en *Para una tumba sin nombre*, donde el muchach aparece “con un mechón casi rubio cruzándole la frente y pegado, con la gran nariz curva que solo tendría sentido diez años después, con cómico traje de última moda que se había traído de Buenos Aires” (Onetti, 2007, p. 12)

Así, Onetti ostenta, sin duda, la condición de escritor clásico defendida por Jorge Luis Borges en "La postulación de la realidad". Recordemos, en este sentido, un párrafo extraído de este magnífico ensayo: "Quiero observar que los escritores de hábito clásico más bien rehúyen lo expresivo. [...] El clásico no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos. [...] Se limita a registrar una realidad" (Borges, 1989, pp. 217-218). Un poco más adelante, señala tres métodos de escritura "clásica" perfectamente aplicables a la obra del uruguayo:

La postulación clásica de la realidad puede asumirse tres modos, muy diversamente accesibles. El de trato más fácil consiste en una notificación general de los hechos que importan (...). El segundo consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos. El tercer método, el más difícil y eficiente de todos, ejerce la invención circunstancial. Sirva de ejemplo cierto memorabilísimo rasgo de *La gloria de Don Ramiro*: ese aparatoso caldo de torrezno, que se servía en una sopera con candado para defenderlo de la voracidad de los pajes, tan insinuativo de la miseria decente, de la retahíla de criados, del caserón lleno de escaleras y vueltas y de distintas luces. He declarado un ejemplo corto, lineal, pero sé de dilatadas obras (...) que no frecuentan otro proceder que el desenvoltamiento o la serie de esos portmenores lacónicos de larga proyección. Asevero lo mismo de las novelas cinematográficas de Josef von Sternberg, hechas también de significativos momentos. Es método admirable y difícil (Borges, 1989, pp. 219-220).

Llego por fin a la explicación del título del presente trabajo, llamado "La mano de Onetti" en homenaje a las certeras páginas homónimas dedicadas por Augusto Monterroso a nuestro escritor. En su ensayo, Monterroso alaba tanto la indeterminación característica de los cuentos onetrianos – "La verdad es que nadie sabe cómo debe ser un cuento. El escritor que lo sabe es un mal cuentista, y al segundo cuento se le nota que sabe, y entonces todo suena falso y aburrido y fullero. Hay que ser muy sabio para no dejarse tentar por el saber y la seguridad" (Monterroso, 1998, p. 11) – como la importancia que en ellos adquieren los detalles, ejemplificados en la mano que Onetti posó en la cabeza de su hija de meses y equivalente a la que acariciara la cabeza de la protagonista de "Un sueño realizado" (ibid.). Sobre todo, "La mano de Onetti" incluye una impagable reseña de la emoción que encierran los textos que comentamos, con la que, en claro homenaje a los dos maestros, concluyo mi exposición:

Como Juan Carlos Onetti es sabio, sabe que no sabe y por eso sus cuentos son insondables y como seres vivos que hay que volver a ver una y otra vez, (...) dejar que las palabras vuelvan a asentarse para permitirles una vez más revelar su misterio, a medida que pasan al ojo, a lo que llamamos cerebro (palabra horrible) o, mejor, a lo que antes se decía sin ninguna vergüenza el corazón o el alma, a donde los cuentos de Onetti van indefectiblemente a dar, porque ése es su blanco secreto, y uno se va dando cuenta de eso y encuentra, con un gusto más bien melancólico, que eso es un cuento, y que por lo mismo los cuentos no pueden ser muchos porque el corazón no los resistiría, y si son de Onetti, menos (Monterroso, 1998, p. 13).

Notas

⁷ A partir de ahora citaré el relato colocando entre paréntesis la página de la que procede la cita.

⁸ La búsqueda de la mujer a través de la ficción puede convertirse en una verdadera ocupación existencial, como le ocurre asimismo al protagonista de *Cuando entones*: "Sin indignación y aceptando la muerte de Magda, déje para siempre de no encontrarla. Esta persecución en la nada ya se había convertido en un quehacer" (Onetti, 2007, p. 922).

⁹ La relación existente entre Malabia y el detective es similar a la que se establece entre la protagonista de "Un sueño realizado" y Langman, director teatral venido a menos que, de nuevo a cambio de dinero, accede a representar en las tablas un momento en que la mujer fue feliz. El realismo con el que ésta se embarca en la aventura queda de manifiesto en la frase que espera al crítico Langman: "¿Sí? Entonces usted, haga el favor, me dice cuánto dinero vamos a gastar para hacerlo y yo se lo doy" (Onetti, 1998, p. 108).

¹⁰ Su actitud puede compararse a la que aconseja Larsen a Medina en la primera parte de *Dejemos hablar al viento*: "Trese en la cama, invente usted también. Fabriquese la Santa María que más le guste, mientras, sueñe personas y cosas, sucedidos" (Onetti, 2007, p. 767).

¹¹ En la misma línea, el Risso de "El infierno tan temido" prefiere abandonar a su mujer para, posteriormente, "imaginar actos de amor nunca vividos y ponerse en seguida a recordarlos con desesperada codicia" (Onetti, 1998, p. 222), situación frustrada por la aparición de fotografías en las que ésta, cruel y sistemáticamente, se muestra manteniendo relaciones sexuales con diferentes hombres.

¹² Recuerdo la acción de Onetti por el tango y algunos versos de "Amurado", que acompañan perfectamente con la situación de Malabia en "Presencia": "Campeo a mi cetrera y la encuentro desolada./ Sólo tengo de recuerdo el cuadrío que está ahí./ pilchas viejas, unas flores y mi alma atormentada.../ Eso es todo lo que queda desde que se fue de aquí (...)" (De Grandis, 1927).

Bibliografía

AINSA, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa, 1970. Accesible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01937296328928272980035/index.htm> (05/07/2009).

BORGES, Jorge Luis. "La postulación de la realidad", en *Discusión* [1932]. *Obras completas I*. Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 217-221.

CAMPANELLA, Hortensia. "La poblada soledad del escritor", en *Onetti*, 2005, pp. XXV-LXV.

GALLEGOS CUIÑAS, Ana. "Balas, whisky y cigarrillos: Onetti en España", en <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/acerca/gallego.htm> (10/09/2009).

GRANDIS, José de. "Amurado". Tango con música de Pedro Maffia y Pedro Laurenz, 1927. Accesible en http://www.todorango.com/spanish/las_obras/terra.aspx?IdLetra=354 (12/07/2009).

HOLQUIST, Michael. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction", *New Literary History*, 1972, n.º 3, pp. 135-156

LUDMER, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

_____. "Figuras del género policial en Onetti", *Texto crítico*, 1980, n.º 18-19, pp. 47-50.

MARTINEZ, Elena. "Espacio homosocial en 'Bienvenido, Bob', 'Presencia' y *Cuando entonces* de Juan Carlos Onetti", *Lettas Hispanas*, 2006, n.º 3.2, pp. 29-38. Accesible en <http://lettrahispanas.univ.edu/vol3iss2/Homosocial.pdf> (07/07/2009).

MERIVALE, Patricia y SWEENEY, Susan E. (eds.). *Detecting Texts: Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

MOTERROSO, Augusto. *La waca*. Madrid, Alfaguara, 1998.

Munoz Molina, Antonio. "Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti", en *Onetti*, 1998, pp. 11-26.

Noguero, Francisca. "Juan Carlos Onetti, cuentista", en <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/acerca/noguero1.htm> (08/09/2009).

ONETTI, Dolly. "Me duelen las ventanas", en *Onetti*, 2005, pp. XVII-XXII.

ONETTI, Juan Carlos. "Balada del ausente", *Casa de las Américas*, La Habana, julio-agosto de 1976, p. 97.

_____. "Presencia", *Cuadernos hispanoamericanos*, 1978, n.º 339, pp. 369-374.

_____. *Presencia y otros cuentos*. Madrid, Almarabu, 1986.

_____. *Cuentos completos*. Madrid, Alfaguara, 1998.

_____. *Obras completas. Novelas I* (1939-1954). Hortensia Campanella ed. Barcelona, Circulo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2005.

_____. *Obras completas. Novelas II* (1959-1993). Hortensia Campanella ed. Barcelona, Circulo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2007.

PACHECO, José Emilio. *Contralegía*. Francisca Noguero ed. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009.

PREGO, Omar y PETTIT, Maria Angelica. *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*. Madrid, SGEL, 1981.

VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid, Alfaguara, 2008.

VERANI, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas, Monte Ávila, 1981.

VILLORIO, Juan. "Adivine, equivoquese: los cuentos de Juan Carlos Onetti", en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p328/12048401996082658532624/index.htm>. (09/08/2009).

ONETTI E A MORTE

Wladimir Antônio da Costa Garcia

Murilo Mendes, nosso grande poeta do século XX, amante de Espanha, amigo de Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre e Jorge Guillén, afirmava em uma das suas críticas poéticas de *Conversa Portátil*, "Poesia Espanhola e Realidade", que "a cultura espanhola baseia-se numa experiência milenar do que existe de mais profundo no homem; no conhecimento concreto da terra e da problemática da existência, na adequação da linguagem – literária ou plástica – às necessidades instituídas do povo; na interpenetração dos conceitos de morte e vida" (Mendes: 1994). Esta concepção reativa e inventiva da morte modalizada nos dois livros sobre a Espanha, *Tempo Espanhol*, dos anos 50, e *Espaço Espanhol*, dos anos 60, ao pensar os seus mortos e seus vivos, suas pedras e cores. Se considerarmos as formações históricas sobre a morte, a análise da genealogia das configurações sociais que dão sentido à morte, vemos a relevância da retomada ritualística em Murilo, já que a morte no alto capitalismo se individualizou, perdendo seu sentido social e coletivo, encerrando-se numa angústia individual sendo inscrita num processo de mais-valia. A própria doença, antes experiência sacrificial com ganho coletivo, é excluída, pelo seu enquadramento improdutivo; a morte é equalizada ao insucesso e ao moribundo ao perdedor – a morte, assim, conforme a economia política da modernidade, é dissociada da vida, é o oposto da vida preservada. A morte é o que deve ser esquecido, adiado, curado. O homem perdeu, desta forma, o direito à morte, o direito às trocas entre vida e morte, que decorrem daquela intimidade inelutável, sugerida por Murilo. Postulo aqui que a Literatura, para além do fato de tematizar a morte, ao incluí-la, pautando-se na pluralização que opera na ideia da morte, numa aproximação múltipla – que paródia

por simulacro a preparação para a morte platônica, a Literatura, eu dizia, constituiu-se como uma Filosofia da Morte (é claro que Literatura e Filosofia não se equivalem: eu não falo aqui de grades epistêmicas, mas de deslizamentos, migrações, de interferências não localizáveis, de impropriedades, enfim). Murilo, por exemplo, na leitura que faz das pedras espanholas no seu *Español*, pratica esta Filosofia da Morte: sobre a lápide de Juan de La Cruz, em Segovia, diz que “ele se vinga: rompe os limites da pedra, caminha, columbra sobre a cidade suspensa na altura do espaço-tempo (...) reescreve o texto que tece a temunha da sua paz, resultado do equilíbrio razão-sentidos”, ou “o rude cenário de Cuenca incita o homem à subversão da lógica, a subtrair-se ao curso da história”, na visita a León, onde lê “a morte despojada de toda a retórica... pelo que somos conduzidos à noção de extremo limite que é a morte... aqui atingimos o vértice da grandeza de Leon, nesta faixa objetiva do texto apocalíptico tocam-se o princípio e o fim”, bem como na visita ao Convento Santa Clara, em Palencia, onde escreve “creio que espetáculo da corrida de touros... constitui a “representação” culminante desse tema [da morte]. Ali a vida desafia, numa série de provas experimentais, a morte, e vice-versa: a fórmula *vivirse desviviéndose*, elucidada por Américo Castro, revela toda a realidade paradoxal”. Por fim, quando lembra Jorge Manrique, o poeta-soldado do século XV, da sua familiaridade com a ideia da morte, lembrando dos versos “no tardes, Muerte, que muero; / ven porque viva contigo; / quiereme, pues te quiero, / que con tu venida espero / no tener guerra conmigo”. Resistência ao controle crescente da morte, retomada da dimensão social da morte, favorecimento das trocas simbólicas, pluralização da experiência da morte, tais atos de literatura são levados a uma radicalidade ainda maior em Onetti, particularmente nos contos dos anos madrilhenhos, anteriores à sua morte.

1. Onetti: este nome chama, invoca, uma trama extensiva de textos, ficcionais ou não, de alguma forma um ocupando os vazios do outro. O nome, portanto, paternaliza um recido aberto, sem que possamos definir as pontas ou as bordas. Ele sobrevive como texto, permanece nos seus leitores. Estes outros, os seus leitores, simples mortais, se transferem impossivelmente para aquele nome. Permanecem, assim, nos textos que possuem, no nome que pronunciam. Circula ali um desejo de imortalidade, de ir ao lado de lá e olhar para cá, permanecendo aqui, tão confortavelmente nas próprias roupas. Tal o

jogo de morte dos vivos com os mortos, as outras vidas. O nome, portanto, já não é simples texto, mas contém, produz, indica uma experiência. A experiência da literatura é, por assim dizer, uma experiência de morte. Do seu relato impossível e de seu círculo de transferências; das suas dobraduras e inversões críticas. Parodiando Derrida sobre o Gramofone de Ulisses, no Simpósio Internacional James Joyce (Derrida: 1992): eu diria *hear say Yes in Onetti*. Dizer sim a Onetti, um sim que espacia a tarefa do leitor na direção de uma incompletude, a noção impossível, diante da enciclopédia aberta onettiana (aquilo que o nome encerra e nomeia), do especialista em estudos onettianos, e o que torna, justamente, possível tais estudos, na forma da contra-assinatura ou dos “sims”, como uma máquina de singularização na coisa que se repete na diferença. A assinatura em nome de Onetti. Talvez dizendo sim ou dando escuta aos seres intervalares que vão habitar os contos de Onetti: os moribundos, os mortos-vivos, os alienados, os mais-prá-á-do-que-prá-cá, os em estado de vigília, os hesitantes, os para quem nada importa, os anormais, enfim, aqueles que perturbam o *socius*. Eles, de vários modos, expõem um campo filosófico.

2. Morte: sua imanência arma e desarma. Com este nome, convivemos. Contemplamos a sua inscrição, seu prenúncio, seus relatos. A literatura sendo morte ajuda-nos a entendê-la como impossível condição de possibilidade. A literatura elege-se como uma experiência do direito às mortes, ou seja, uma filosofia da morte, deste nome. Morte & *mot*. É tentador fazer um percurso de retorno ao *pagus*, o campo sagrado, a lavoura arcaica, a terra como o lugar de ligação entre morte e vida, onde vale o direito de morrer, inclusive as várias mortes, até os padrões da modernidade com a gradual expulsão da morte pelo humanismo, tomado como medida de todas as coisas. Aqui o direito de viver torna-se um dever que exclui os seus contrários como inumanos. Sendo banal, a morte é também a diferença mais radical, com a literatura sendo a possibilidade impossível de falar deste lugar perigoso e misterioso da diferença pura. Ela invade o extraordinário, enriquecendo, neste enfrentamento heróico e irônico, a vida. Evidentemente, pode-se problematizar tal jogo de trocas entre o imaginário e o simbólico da morte. Se a literatura e seus atos demandam um estilo de vida saudável em relação à apropriação perversa do trabalho pelo capital (Onetti é o nosso exemplo simbólico aqui), realizando a estratégia catastrófica de levar as coisas ao limite, onde naturalmente

elas se invertem e se desfazem, o contrário, o morrer de tanto trabalhar, realiza a operação sistêmica de substituir a morte violenta (dos ritos, das festas primitivas, da invenção das formas das artes, da violência teórica) pela morte lenta. A lógica é o homem morrer para tornar-se força de trabalho, uma morte que se dá pela neutralização da vida e da morte na sobrevivência. Nesta estrutura de morte, a morte, pela produção e exploração, é adiada, opondo-se à morte imediata do sacrifício. Configura-se uma liberdade condicional: o poder recusa devolver a vida, dívida a ser saldada a longo prazo pela morte lenta do trabalho. Na cadeia produtiva, o consumo dos objetos vai estender este trabalho para o resgate, daí a formas bizarras de cobrir o déficit simbólico, tal como a arencção midiática para as mortes gratuitas (nas estradas, nos assassinatos, nas tragédias naturais). Quanto aos mortos, aos poucos eles deixam de existir, já que, cada vez mais, não é normal estar morto, é uma anomalia inconcebível. Opera-se um controle terapêutico sobre a morte e os moribundos; a morte é reprimida na sobrevivência e os mortos são exilados sociais: sua possibilidade é a imortalidade, ou seja, a domesticação inofensiva. Nos guetos imaginários da morte, é claro, nem todos têm direito à imortalidade. Em suma: o poder interdita a morte, como base de um controle social, ele barra por pedágio a troca entre vida e morte. A morte é subtraída à vida, ao passo que uma operação simbólica entrega a vida à morte (Baudrillard: 1996).

3. Onetti e a morte: nos 23 contos da fase madrienha de Onetti, publicados na edição brasileira (Onetti: 2006), ocorre, em relação à morte, aquela reversão crítica que falávamos, a morte é incluída na dimensão impossível de sua pluralidade. De resto, isto se dá nos romances também, de *A Vida Breve* a *Cuando ya no importa*. As muitas mortes de Onetti resultam deste movimento filosófico de aproximação da morte. A agudeza deste real nos transporta para aquele lugar de esquecimento em vida. Uma pulsão de morte anarquívica promove sem cessar o esquecimento, destruindo o arquivo. Uma morte profana, portanto. A aproximação da morte desencadeia um enfrentamento, uma reversão que joga a morte contra a morte. Em cada conto, um enfrentamento: irônico, triste, cruel, lancinante, transversal, sempre poético e sempre plural. Uma pluralidade que está aqui, conforme se lê em Onetti, não somente na origem, mas no fim de todas as coisas. Cada ficção inaugura um modo ou uma categoria.

As mortes de Onetti constituem, então, a variação contínua daquele potência resultante da aproximação da morte. Uma escrita sobre/ com a morte: excripta. Vejamos um pouco a enciclopédia ficcional onetian espécie de baú do Real retirante: a morte encomendada, o negócio com a morte e a vida reconstituída elípticamente a partir daquele morte pactual (que apaga o morto: “é preciso trocar toda a roupa de depois. Queime os documentos”), cifrada, portanto, para preservar as carnes em *O cão terá seu dia*; o morto-vivo (a estética é do desaparecimento), que advém da morte de tudo, o homem “diminuído pela vida”, a “vida de preguiça e sonambulismo”, contrastando com a investigação do desaparecimento de um perseguido político, num esquema protorealista, com viés policialesco, em *Presencia*; a narrativa desconcertante da morte paralela da relação pelo afeto/ efeito obtido pelo ato de atravessamento de um gato em *O Gato*; “Tentou recobrar sonho de felicidade e fracassou” inicia *O Mercado*, que trabalha a morte do sonho, rito de passagem para outra dimensão, uma outra morte que lhe garantisse o sonho e seu “intocável absurdo”; uma senhora de preto, uma casa em ruínas, um neto perdido e os meninos assassinos produzindo uma morte violenta, contrastando com o símbolo do acúmulo, na cena paradoxal que reúne banalidade e sacrifício em *Porquinho*; em *Lua Cheia*, a personagem tem uma inclinação para desânimo e para a morte, num puro exercício da morte, um livro trânsito entre a vida e a morte, um afundamento lento e sem tropeços; em *Os Amigos* um artista definha heroico e criativo no porão; o ato a morte presumida dos pais “sendo mortos em outro distante e imaginável lugar, país, continente, planeta” e a sua linha de fuga, invenção de um Oásis lúdico em *A Árvore*; em *Montaigne*, o riso sobre a morte, a morte contra a morte, dá início a um suicídio (“sexta-feira à tarde comecei a suicidar-me”), para o que são convidados os amigos, que assistem o flerte do personagem Charlie com o destino eleito; em *Ki Tszuyuki*, os moribundos tornam-se caça: há uma ironia frente ao denominador comum da morte (“a noite vai emparelhando os rostos”), desloca-se o círculo da morte cíclica, a qual é invertida para Andrade, o explorador, que se torna um ser intervalar, um morto-vivo que nasce (“que o separou dos vivos, dos saudáveis e ansiosos”); em *Ela*, a morte é um início (“quando ela morreu...”), um corpo embalsamado de menino faz aniversário, caçoa do tempo, um *post mortem*: a morte que se desdobra na sua recepção coletiva; em *Aracária*

objeto ausente, é dito: “quando eu morrer outra vez, eu o chamo e lhe conto a história do cavalo e do banquete de ordenha”, assim fala a falsa moribunda ao Padre Larsen numa rasura narrativa transversal; em *A Espingarda*, a morte é iminente na narrativa do ladrão de si mesmo; em *Três da Manhã*, “era o outro, com passado e destino indiferentes (...) ele estava livre da vida (...) ele estava livre e lícido, despojado de tudo, como um recém-nascido”, numa felicidade indizível de quem morre de si mesmo; em *A Mão*, a mão doente é a mesma que liga os recortes narrativos para espartar a desgraça e promover a breve alegria; o sexo marginal de *Ida e Volta*, *Tu me da la coça me, io te do La cosa te e Maldita Primavera* é mortífero no seu gozo nervoso. As mortes em Onetti são discursivas, invertidas, inventadas, segundo um direito à morte, para que se produza alguma suspensão, algum eco, alguma solidariedade ou retórica diante da força que nos ignora, nossa aventura literária na contramão de poder inventar e viver a própria morte.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Loyola, 1996.
DERRIDA, Jacques. *Acts of Literature*. New York/London: Routledge, 1992.
MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro (RJ): Nova Aguilar, 1994.
ONETTI, Juan Carlos. *47 Contos de Juan Carlos Onetti*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

EL ARCHIVO ONETTI, TIEMPO DESPUÉS

Liliana Reales

Esta intervención intenta seguir algunos de los motivos constantes en la literatura de Onetti que en su último libro, *Cuando ya no importe*, retornan potencializando el archivo peculiar que el escritor fue elaborando a lo largo de sus años de escritura, justamente en el momento en que ese archivo asume, paradójicamente, o tal vez por eso mismo, su carácter más espectral. El archivo Onetti se ha ido formando, desde su primera novela publicada, *El pozo*, en la práctica de remisiones constantes. Es verdad que eso sucede en cualquier escritura pero en Onetti las remisiones y el incesante retorno de motivos, personajes, temas, responde a la paciente construcción de un archivo cuyo principio arcóntico se ve siempre amenazado por otra violencia, la anarquiziva. Se intenta aquí reconstruir motivos sin conseguir, naturalmente, más que enunciarlos y seguirlos a tientas en la cavernosidad de su literatura bajo las resonancias de dos frases de Eladio Linacero, narrador de *El pozo*. Seguirlos a tientas (“palpando o tocando con las manos para conducirse en la oscuridad”) para tratar de tocarles el sentido pero teniendo presente que “con el sentido hay que tener el tacto de no tocarlo demasiado. Tener el sentido o el tacto: la misma cosa” (Nancy, 2003, p. 104). Eladio Linacero: “Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no” (Onetti, 1977, p. 9) y: “Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna” (p. 41).

Las frases de Linacero, que se repetirían con otras dicciones a lo largo de los años de la literatura de Onetti, anuncian un proyecto que irá persistiendo radicalmente en la inscripción de la experiencia que hace de su lenguaje integrada a los sucesos que narra. En otras palabras:

Lo que se narra solo puede darse inquietando su propia presentación en cuanto escritura. Inquietando el modo en que se integran historia y devenir sentido a la formación de una noción de literatura que asume su dimensión especulativa y que se expone, más que en lo que se dice, en el modo en que realiza su inscripción, o sea, en lo escrito y lo escrito. En “escribir la historia de un alma, de ella sola” hay una aparente contradicción. Desde luego, toda historia implica texto, implica una noción hipertextual de historia, lo cual es un evento, un suceso de mezclas potencializadas en la imagen de infinitos palimpsestos. El “alma”, ella misma, es puro suceso, un evento que retorna, un movimiento infinito, iterable, *diferente*, mezclándose en la cadena integral que lo hace posible. En su extraordinario *Maria con Marcel Duchamp en los trópicos*, Raul Antelo recuerda una frase de Nietzsche de *Humano, demasidado humano*: “La verdadera inmortalidad es el movimiento, el retorno, y el retorno es todo aquello que, una vez en movimiento, se mezcla con una cadena integral de todo ser como insecto que, aprisionado en una sustancia resinosa, se vuelve inmortal y eterno”. Tal vez toda la literatura de Onetti, desde *El pozo* hasta *Cuando ya no importe*, haya sido la búsqueda obstinada de un alma o de esa cadena integral de todo ser. Dicho de otro modo: en la literatura de Onetti resuena la idea de que toda historia no deja de ser un evento textual en el cual lo escrito enuncia, contra todo oclarcenitismo, lo escrito. De tal modo que si el texto, el lenguaje, es exilio, también es asilo, interioridad y exterioridad al mismo tiempo. El deseo de Linacero, en aquellos años jóvenes, anuncia una escritura que más que como registro de una presencia, funcione como señal, síntoma, rastro, espectro, un pasaje, una cadena laberintica que su literatura irita a entender como suspensión del efecto lineal acumulativo del sentido, como proceso de atraso y diferimiento constante del sentido.

Se ha dicho que, sobre todo en los textos de la serie de Santa María, la literatura de Onetti se da en un mundo cerrado, de autorreferencias y autoalimentado. Personajes, lugares, motivos retornan, es verdad, pero nunca son los mismos, son una alteridad por semejanza. A cada retorno hay un extrañamiento que potencializa lo heteróclito. En ese sentido, el texto onetiano es profundamente abierto al mundo (decir mundo y decir sentido, diría Nancy, es hablar por tautología), algo que viene, incesantemente, sin nunca acabarse en una verdad. Lo cierto es que la distancia de más de cincuenta años entre la escritura fragmentaria de *El pozo* de 1939, y la escritura frag-

mentaria de su último texto, *Cuando ya no importe* de 1993, reafirma la concepción nómada, acefálica, errante del texto onetiano que procura como que la esencia de una comunicación infinita al comunicar siempre un “sentido ausente”. Es justamente la pasión de este *absens* que exige reescritura excesiva, retorno. Leer *Cuando ya no importe* requiere que se haya leído o releído todo lo escrito desde *El pozo*. Esos fragmentos se escriben como para saber lo que se ha escrito y para saberse en lo escrito, para pinchar en el papel, finalmente, la larga noche sin sentido como la mariposa nocturna de Linacero.

Maurice Blanchot escribió un hermoso texto titulado *Tiempo después* que le fue pedido a propósito de la reedición de dos relatos breves escritos por él cincuenta años antes, “El idilio” y “La última palabra”. Allí, Blanchot retoma uno de sus temas esenciales ya enunciado en *No me leerás*: “No subsisto como texto para leer sino por la consumación que lentamente te ha retirado el ser al escribir. [...] Nunca sabrás lo que has escrito, aun cuando no escribiste sino para saberlo” (Blanchot, 2003, p. 65). En esas frases puede leerse resumido uno de los gestos éticos fundamentales de cierto entendimiento de la obra de arte y de la obra de escritura que ha orientado a artistas, escritores y pensadores aun lejanos en cronologías o espacios.

Tiempo después, ya próximo al fin, Onetti vuelve decididamente al fragmento – que, a rigor, nunca abandonó – en un texto resistente a la definición de género que consiste en anotaciones de Juan Carr y que proponen, más que lo allí relatado, el momento de la salida y del afuera al mismo tiempo en que se reingresa al archivo Onetti. Retorna a sus espectros, obedece a ellos, exacerbando ahora la condición de todo espectro: nunca retorna el mismo. En esas anotaciones que, como todos sabemos, Onetti las escribe en papeles sueltos, hojas de cuadernos y de agendas, y cuyo destino, el libro que leemos, obedeció a una recopilación a cuyo criterio varias manos contribuyeran, se narra un “extraño”, Juan Carr, que se desplaza a la frontera para controlar el buen curso de una operación de contrabando. Por motivos de su vida doméstica – su empleada entra en trabajo de parto – Carr sale en busca de un médico e ingresa a un villorio próximo, Santamaría. La pérdida del espacio grifado del nombre de la ciudad onetiana, Santa María, corresponde al acortamiento de preámbulos de escritura que el retorno, después de cuatro años, desde *Dejemos hablar al viento*, podrían exigir. Ese acortamiento también marca, por figura inversa, un corte en el corpus Santa María.

Si en *La vida breve* se simula la fundación literaria de una ciudad y sus personajes asignada a un autor (“Brausen o quienguiera que sea”), si lo que se pone en marcha allí es justamente tornar inoperante el concepto de autor, *des-oeuvrer* los proyectos literarios precedentes, tornando inoperantes el propio concepto de fundación, de autor, de obra, en *Cuando ya no importe* se trata de observar las ruinas de ese largo proceso. Onetti lo hace por anotaciones de un contrabandista, aquel que opera en *doble-bind*. Hace pasar por legales productos que no pagan tributos al Tesoro pero que éste prefigura para ser Tesoro. No es fortuito, por supuesto, que las últimas anotaciones de Onetti se den por manos de un contrabandista desplazado a una frontera (con Brasil, por supuesto) que renombra y repotencializa la propia frontera desde la cual emerge su literatura. Más que desde “otro lado” de las producciones exitosas de su tiempo, Onetti escribió en el intersticio donde se arruina el modelo, un entrelugar de la literatura que tampoco preconiza otro modelo. Impecablemente en sintonía con ello, sus personajes más notables viven en el intervalo de la desemejanza o en el vacío que se abre entre un acto y otro que les toca vivir “queriendo o no”. De ese modo, no construyéndose como identidades o modelos, son imágenes, procesos de transformación que no portan una verdad oculta, que se dan como operaciones posibles con sus propias ruinas. De allí que se pueda entender lo que muchos críticos han percibido como fantasmagórico en el mundo (en el sentido) de Santa María. Que no es otra cosa que lo que Didi-Huberman, nos recuerda Antelo, ha entendido sobre la vida misma. Toda vida, o toda cosa, vive ya un tiempo posterior a su propia desaparición, arruinándose la posibilidad de un regreso a la forma que podría haberla generado, dándose en lo informe o en el abandono de los residuos.

El archivo Onetti trabaja incesantemente en *doble-bind*. Sabe que todo archivo obedece a jerarquías organizativas amenazadas por lo que se an-archiva, por su propia fuerza an-archizante. Se organiza en personajes y motivos que retornan pero privilegiando lo recalcado o reprimido que lo pone en riesgo. En esa operación registra cortes, registra la intervención escritural justamente donde ésta se vuelve débil, débil al registro y débil a la lectura de ese registro. Provoca un proceso de lectura que, más que demandar un lector participante, lo vuelve inoperante en la misma medida en que toda lectura analítica revierte en auto análisis de los procedimientos de lecturas operantes. Un ejemplo, tal vez, valga

la pena. El “eterno” Díaz Grey quizá sea el personaje más intersticial de la literatura de Onetti. Médico de provincia, eternamente cuarentón, drogadicto, alguna vez prófugo de la policía, es una especie de conciencia positivante de Santa María y, por eso mismo, una conciencia cínica. El fin que Onetti le reserva en *Cuando ya no importe* es doblemente metafórico. Después de haber vivido una relación incestuosa con su hija, Elvira, criada por la misma empleada que sirve a Juan Carr, se suicida. El incesto y el darse la muerte (ya presentes en *Los adioses*) remiten a las operaciones palimpsestosas a las que la hipertextualidad de todo evento, de toda vida, nos lanza, en un incesante darse la muerte. La muerte incesante no sería otra cosa que la imposibilidad de reconducción al origen y al fin, destino de todo texto, de toda vida. Siempre irónico, Díaz Grey escribe sus últimas palabras dirigidas a su “amigo Carr”: “Unas líneas para decirle adiós y para tratar de disminuir una deuda a la que llamaré, con el perdón de la grosería, metafísica. Tal vez usted no entienda y espero que no trate de adivinar” (p. 199). En la carta, el médico confiesa el incesto, dato que podría ser suficiente para darle un sentido a su suicidio. Sin embargo, Díaz Grey también escribe: “Estoy mirando la nada y allí no hay tradiciones ni moral ni moralinas” (p. 200). Toda la literatura de Onetti tiene una deuda, “con el perdón de la grosería”, con la metafísica: la seguridad, la certeza, los valores distributivos, una visión del mundo que le demanda que se signifique como salvaguarda, intimidad, abrigo. Resulta claro aquí pensar que Onetti estaría pensando, desde la literatura, cuestiones que tienen alcances teóricos que no dejan, nunca dejaron, de ser políticos y éticos. Que lo colocan en interlocución intempestiva con algunos de los ejes problemáticos contemporáneos que han provocado cuestionamientos incesantes, los cuales activan el intersticio donde se arruinan las verdades o, mejor dicho, “la verdad deja entrever el sentido como su propia diferencia interna” (Nancy, 2003, p. 31).

A propósito de esto, Deleuze comentó: “siempre se nos evidenció que, hubiese o no influencia, si un pensador puede encontrarse en otro, unirse a él, ello sucede en una dimensión que no es ya en absoluto cronológica o histórica (tampoco se trata, sin embargo, de la eternidad: Nietzsche diría que es la dimensión de lo intempestivo)”. En la dimensión de lo intempestivo “se invocan potencias anárquicas de valores nuevos”, “siempre contemporáneos de su creación” y que invocan:

en su propia sociedad potencias anárquicas de otra naturaleza. Únicamente estos valores nuevos son transhistóricos, suprahistóricos, prueba de un caos genial, un desorden creador irreductible a cualquier clase de orden. De este caos Nietzsche decía que no es lo contrario del eterno retorno sino el eterno retorno mismo. De este fondo suprahistórico, de este caos intempestivo parten las grandes creaciones, en los límites de lo vivible. (Deleuze, 2005, p. 165)

No precisaríamos, *necesariamente*, remover archivos, desenterrar cartas y restaurar cronologías para recomponer filiaciones posibles que nos tranquilicen en una línea segura y jerárquica cuando comenzamos a entender que las grandes creaciones parten de experiencias límites, del margen mismo donde el caos intempestivo libera el *an-archivo* y toda su potencia anarquizante. Nada contra el archivo, al contrario, la pasión de archivo, el mal de archivo del que nos habla Derrida, esa incesante e interminable procura del archivo donde él se esconde, ese “correr atrás de él allí donde, aunque haya lo bastante, alguna cosa en él se anarquiza”, es garantía de deseo, de pasión, de compulsiva repetición, “un deseo irreprimible de retorno al origen, un dolor de la patria, una nostalgia de casa, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico de comienzo absoluto” (Derrida, 2001, p. 118). Es allí, justamente, donde se formalizan las condiciones del mal de archivo y del propio archivo, que se repite lo mismo a lo cual el propio archivo resiste pero que al mismo tiempo lleva incesantemente en cuenta: el espacio espectral que, al resistirsele constantemente, lo justifica y mueve.

Esta idea se presenta en dos dimensiones compatibles: la dimensión de lo intempestivo de donde parte lo esencial de la literatura de Onetti (que, como quería Nietzsche no es lo contrario del eterno retorno sino el eterno retorno mismo) y la formalización del archivo Onetti y de su mal de archivo, que prevé e indaga el propio espacio espectral que lo justifica y mueve.

Se ha hablado demasiado sobre el nihilismo onettiano ya desde *El pozo*, donde se lee un narrador, Eladio Linacero, enfermo de falta de fe y de asco por todo lo humano. Un hombre sin Dios, es verdad, pero que no tiene que ver con un fenómeno personal de descreencia y sí, como escribe Blanchot en *La conversación infinita*, una descreencia en todo lo que buscó ocupar el lugar de Dios: “el ideal, la conciencia, la razón, la certeza del progreso, la felicidad de las masas, la cultura” (Blanchot, 2007, p. 105), todo aquello, lo sabemos bien, que Linacero detesta hasta la náusea. ¿Será eso nihilismo? Pierre Klossowski, recuerda Deleuze, supo:

[...] revelar el vínculo existente entre la muerte de Dios y la disolución del Yo, la pérdida de la identidad personal. Dios, único garante del Yo: el primero no puede morir sin que la identidad del segundo se volatilice. Y de ahí se desprende la voluntad de potencia como principio de estas fluctuaciones o intensidades que se interpenetran. Y también el eterno retorno como principio de estas fluctuaciones o intensidades que retornan a través de todas sus modificaciones. En suma, el mundo del eterno retorno es un mundo de diferencias, que no presupone ni lo Uno ni lo Mismo, sino que se construye sobre la tumba del Dios único y sobre las ruinas del Yo idéntico. (Deleuze, 2005, pp. 161-162)

Esas palabras podrían resumir la exigencia radical que Onetti le hará a su literatura: la obligará a diferir de sí. Y la misma exigencia les hará a sus personajes pero sin llevar ni a una ni a los otros al aniquilamiento y a la disolución. Pues la diferencia, y el movimiento de diferir que la produce, es la razón del eterno retorno. Dice Deleuze: “Precisamente porque nada es igual, porque nada es lo mismo, ‘ello’ vuelve. En otras palabras, el eterno retorno se dice solamente del devenir, de lo múltiple. Es la ley de un mundo sin ser, sin unidad, sin identidad. [...] el volver es el único ‘ser’ del devenir” (Deleuze, 2005, p. 165). En otras palabras: sin renunciar a lo que hace posible la literatura, las narrativas de Onetti indagan y ponen en causa sus condiciones de posibilidad, trabajando en una duplicidad que le permite que lo que se dice en una instancia: narrar, sea desconstruido en otra: narrar sobre el narrar. Su literatura no discurre sobre la literatura. En el mismo movimiento, escribe literatura y escribe la crítica de la literatura; hace suyo un discurso que expone, al mismo tiempo, las condiciones que lo hacen posible y las condiciones que lo socavan y lo ponen en riesgo. En esa situación límite, de riesgo y arduamiento constantemente, por exceso, por dispendio, reencuentra intempestivas intensidades de fuerzas que marcan el evento, el texto como acontecimiento, como repetición y alteridad al mismo tiempo.

En esa dirección, si es verdad que la pérdida de la fe en la figura del Autor como autoridad de sentido hizo parte de las formalizaciones estéticas del arte hispanoamericano en las primeras décadas del siglo pasado, como afirma Hugo Achugar, y si es verdad que el entendimiento de texto como presencia siempre diferida hace parte del mismo proceso, no es menos verdad que la literatura de Onetti se escribe inscribiendo el mismo movimiento *différent* que la hace posible. Pura iterabilidad: diferencia y repetición, al mismo tiempo.

Lo que acentúa aquello que Roberto Ferro previó en su lectura de *Cuando ya no importe* citando a Maurice Blanchot de *Le pas au-delà*: “El ‘re’ del retorno inscribe algo como el ‘ex’, apertura de toda exterioridad: como si el retorno, lejos de acabar con él, marcara el exilio, el comienzo en su vuelta a empezar el éxodo. Retornar sería tornar de nuevo a excentrarse, a vagar. Solo permanece la afirmación nómada” (Blanchot, 1994, p. 63).

En sus “Reflexiones sobre el nihilismo”, Blanchot cita la célebre frase de Nietzsche: “No existe hecho en sí, se debe siempre comenzar por introducir un sentido para que pueda haber un hecho”. Todos conocemos las lecturas nietzschianas de Linacero: “los hechos son siempre vacíos, son los recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene” (Onetti, 1977, p. 26). Blanchot piensa que Nietzsche “no autoriza ningún sujeto interpretante, solo reconoce la interpretación como devenir neutro, sin sujeto y sin complemento, del propio interpretar, que no es un acto, que es pasión”. Y más adelante: “El mundo no es objeto de interpretación, así como no le conviene a la interpretación darse un objeto, aun ilimitado, del cual se distinguiría” (Blanchot, 2007, p. 131). Lo que le resta a la interpretación es darse a sí misma como objeto, indagar, socavar y tornar a instaurar sus condiciones de posibilidad, reiteradamente.

Desde sus primeros relatos, esa fue una de las máquinas productivas de Onetti: introducir un sentido para producir un hecho que luego será desmentido por la propia exposición del procedimiento que lo possibilitó. Este procedimiento llega a un punto extraordinario en *Para una tumba sin nombre*, novela que hará temblar la garantía de estabilidad de la presencia y de la verdad resguardadas bajo el Nombre. En ella la pasión, o el mal de interpretación, nunca tendrán la torpe solución de afirmar la pluralidad de interpretaciones y asignarles a todas el mismo valor. Pero la verdad y la falsedad dejarán de ser criterios de valor.

Si los cuerpos son intensidades de fuerzas atravesados por el mal o pasión de interpretación, los cuerpos son, por eso mismo, “un deseo irreprimible de retorno al origen, un dolor de la patria, una nostalgia de casa, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico de comienzo absoluto”. Allí, en el lugar más arcaico de comienzo absoluto, residiría también el fin, el poder, al fin, morir. Ese lugar no se encuentra en el archivo y el archivo Onetti se ha ido formando, a lo largo de los cincuenta y cuatro años que separan y unen a Eladio Linacero y Juan Carr, como apertura

a toda exterioridad, como fuerza de expulsión, de éxodo, pero buscándolo obstinadamente una inclusión, una verdad, como la metáfora del insecto aprisionado de Nietzsche leída por Linacero: “Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo livido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo” (Onetti, 1977, p. 41).

Bibliografía

- ANTELO, Raúl. *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *Tiempo después*. Madrid, Arena, 2003.
- _____. *El paso (no) más allá*. Barcelona, Paidós, 1994.
- _____. *A conversa infinita*. Sao Paulo, Escuta, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *La isla desierta y otros textos*. Valencia, Pre-Textos, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo*. Rio de Janeiro, Relume, 2001.
- FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada*. Buenos Aires, Acción, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires, La Marca, 2003.

JUAN CARLOS ONETTI: EL EXILIO ANTES DEL EXILIO

Ana Inés Larre Borges

Theodor Adorno escribió en *Mínima moralía* que “quien ya no tiene patria halla en el escribir su residencia”. Juan Carlos Onetti creyó siempre que la escritura era una forma de resistir a la muerte, pero también una condición elegida, una manera de estar y no estar en la vida. Por eso el exilio que padeció como tantos escritores latinoamericanos, puede ser también un concepto para pensar en la figura de escritor que encarnó Onetti y en las consecuencias que eso tuvo en su obra. Parecería que en su caso, corresponde hablar del escritor exiliado, pero también del escritor como exiliado.

Tanto la literatura como la biografía de Juan Carlos Onetti oscilan entre el deseo y la condena del exilio. Soñado o padecido, impuesto y elegido, el exilio fue en la categoría ideal, tema y destino.

Desterrado en España, Onetti se permitió reflexionar – de un modo *oblicuo*, dijo –, sobre este asunto. “Pienso que hombres y mujeres están condenados a sufrir el exilio muchas veces en sus vidas, – escribía en junio de 1980 – aunque no pongan un pie fuera del país en que nacieron”. Habla del exilio que significa haber sido expulsado del útero materno, de la infancia y de la juventud, del amor y de la historia. Son los “exilios inevitables” que anuncian al definitivo, al que, dice, “estamos condenados por el solo hecho de venir al mundo”. Baraja la posibilidad de que exista un destino después de la tierra y juega lúdicamente con imaginar un paraíso ideal, que para él sería aquel que le permitiese ejercer su vocación. “El paraíso ideal sería aquel donde el vicioso pudiera continuar ejerciendo sus vicios. Como éste, el de ahora, el vicio de escribir en lugar de buscar un poco de aire por estas calles de Madrid que miro desde mi ventana” (Onetti, 1995, 135). Por una vez este escritor reticente, colabora con la interpretación y nombra el sentido de su vocación.

Desde el famoso aforismo de Adorno la idea del escritor como exiliado ha devenido un modelo. En exilio obligado, el escritor se refugia en su obra pero ese asilo que da la escritura se funda en una condición primera, premonitoria, que indica que escribir es siempre una forma de exilio voluntario.

La sombra de ese desarraigo se proyecta sobre toda la obra de Onetti, y no es arbitrario afirmar que es de un sentimiento de extrañeza y de una situación de intemperie que nace y se hace Santa María. Tal vez no haya imagen más expresiva y melancólica que la de Mami jugando ritualmente sobre un mapa de París en *La vida breve* para reconocer la centralidad del exilio en su literatura. Si aparece un mapa, es porque alguien está perdido. En ese mapa gastado de Mami ha terminado el tópico del viaje a París, un sueño de ilusiones y malentendidos que duró cien años en la tradición latinoamericana.

Me interesa el registro del exilio en los extremos de la carrera de Onetti: los años de aprendizaje y estreno, y los años últimos en Madrid. Propongo auscultar dos novelas interesantes en su itinerario de escritor pero que han quedado algo ocultas tras la complejidad de sus novelas mayores y opacadas también por la originalidad inaugural de *El pozo* y la maestría de sus cuentos: *Para esta noche* (1943) y *Cuando ya no importa* (1993). Separadas por medio siglo y ubicadas en los extremos de su carrera literaria, estas novelas se relacionan especialmente con el motivo del exilio. En los inicios, Onetti ansía renunciar al mundo para dedicarse exclusivamente a su arte, pero al mismo tiempo, se conmueve ante el destino de hombres que han sido desplazados por la guerra en Europa y siente el compromiso de escribir sobre ese drama histórico y político. En el otro extremo, el período madriño cierra la parábola. Expulsado por la dictadura militar, Onetti padece un destierro que él hará definitivo al negarse a regresar cuando pudo hacerlo. Adopta el exilio y escribe sus últimas novelas bajo títulos obsesivos de fugacidad: *Cuando entonces* (1987), *Cuando ya no importa* (1993).

No te conoce nadie ¹

En 1937 Onetti escribe a César Tiempo: "Mucho lamento no haber podido charlar con Ud. le hubiera preguntado muchas cosas de Baires, donde sigue estando mi interés a pesar del destierro".² El joven Onetti extraña la Buenos Aires cosmopolita que contrasta con la mucho más provinciana capital uruguayaya adónde ha regresado después de su primera incursión porteña. Desterrado de la gran ciudad

y de la densidad de su vida cultural, Onetti se entrega furiosamente a la literatura. Una metáfora recurrente asedia los trazos que han quedado de aquellos años iniciales: la isla. Y son varias "islas" que de uno y otro modo aparecen convocadas.

Cuando César Tiempo llega a Montevideo para el estreno de su obra *Pan criollo*, conoce a Onetti en la redacción del diario *El País*. Entonces Onetti, en busca de un juicio y, eventualmente de la posibilidad de verla representada, le entrega los tres actos de "La isla del señor Napoleón". Por las mismas fechas somete esa misma obra al juicio del crítico de arte Julio Payró³. De esa isla teatral no han quedado rastros, nunca fue representada y se ha perdido. Es dable especular que Onetti la escribió bajo el influjo de *La isla desierta* de Roberto Arlt estrenada en 1937, pero en tanto el texto no aparezca, es imposible avanzar en alguna certeza. La pieza de Arlt, como se sabe, trata sobre un grupo de oficinistas que, alienados por la rutina, sueñan con huir a una isla desierta. Exhibe coincidencias con otra isla narrativa onetiana que aparecería en la próxima novela que Onetti habría de publicar. En *Tierra de nadie* (1941) Aránzazu sueña con liberarse de la opresión de la gran urbe y llegar a Faruru, - isla del exilio de Gauguin - paraíso soñado, territorio virgen y sitio de utopía. Onetti, obligado entonces a ganarse la vida en empleos que nada tenían que ver con su vocación, compartía el ansia de sus personajes. En su correspondencia la isla pasa a ser símbolo de entrega a la vocación artística. En la misma carta en que envía la pieza teatral a Payró le dice: "Váyase a la isla y pinte; envuélvase con trapos y pinte; muérase de hambre y siga pintando; quédese leproso y pinte otra vez..." (Onetti-Payró, 39). Pasan los años y las cartas, y la isla de Gauguin persiste como mito privado, y se trasmuta en un suceso más plausible, "la casa en la playa" que puede Onetti alcanzar a pesar de su precaria situación económica, gracias a alguna vacación en la costa uruguayaya. En carta de 1942, expresa que esa casa en la costa es para él "la sustitución de Tahití"⁴.

Partir es el punto de partida para el arte, -"una vida artística es la de Gauguin", dirá en otra carta -. Es por entonces también que Onetti usa la metáfora de la isla para referirse a un modelo de pintor y de artista que tenía mucho más cerca: Joaquín Torres García. La primera de tres entrevistas que hace al pintor en Montevideo y que publica en *Marcha*, se inicia con esa alusión: "El título 'La isla de Torres García', surgido a través de conversaciones anteriores, parece gustarle. Sonríe mientras carga su pipa". Y a continuación al dirigirse

a Torres le dice: "Y diga también que se trata de una isla involuntaria. Donde todos los navegantes serían bien recibidos. Aunque vinieron algunos a quienes el clima no convenía.." (Onetti, III, p. 873-74) La isla denomina al mismo tiempo la incompreensión de la sociedad ante lo nuevo y la distancia que necesita tomar el artista. El exilio voluntario tiene un diseño paradójico –como de boomerang– donde poner distancia, acerca al artista a su objetivo. Ese movimiento está en el origen de la estirpe de soñadores que en Onetti fugan a través de ensoñaciones o relatos que se hacen a sí mismos o a otros, y que de un modo progresivo se mimetizan con la figura del escritor. Baldi prefigura a Linacero y éste a Brausen, gran o pequeño dios que puede imaginar a un personaje llamado Onetti.

Pero si ese movimiento termina por dibujar un repliegue y ensimismamiento subjetivo, –precisamente *insular* y de *aislamiento*– hay otro de signo contrario que nace de la sensibilidad ante el destino de los otros. Es su respuesta a los conflictos y guerras que marcaron el breve siglo de las ideologías. Está en las novelas políticas del primer Onetti, *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943) –y parcialmente también en *El bozo* (1939)–, pero antes comparece en el espejo de su biografía en los frustrados proyectos de viajar a la Unión Soviética en 1929 y a España en el 36. A los veinte años, Onetti protagoniza una escena que él mismo se encargó de transmitir en tono de comedia: se presentó ante el embajador ruso para viajar a la Unión Soviética, pero todo el impulso se detuvo ante su desconocimiento del idioma y el desalentador número de declinaciones de esa lengua. Más improbada es la leyenda de que también intentó viajar a defender la república española, pero indeleble la huella de la culpa por no haber participado en esa guerra donde se jugaba un duelo de ideologías.

"Este libro se escribió por necesidad - satisfecha en forma mezquina y no comprometedora - de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un clínico intento de liberación" – escribió memorablemente como epígrafe a la primera edición de *Para esta noche*. Como para tantos intelectuales la identificación con el bando republicano en la guerra de España provocó en Onetti un sentimiento de culpa. Marcó una pertenencia, pero a diferencia de muchos de esos intelectuales, él no era un internacionalista de los partidos de izquierda y tuvo un sentimiento y una actitud similar frente a los sucesos de la segunda guerra mundial. Por eso, aunque la anécdota de la novela refiere la experiencia española, las palabras liminares son abarcadoras:

"En muchas partes del mundo había gente defendiendo con su cuerpo diversas convicciones del autor de esta novela, en 1942, cuando fue escrita. La idea de que sólo aquella gente estaba cumpliendo de verdad un destino considerable, era humillante y triste de padecer".

Es sabido que el argumento de *Para esta noche* le fue dado a Onetti en el Café Metro de Montevideo por dos anarquistas refugiados que le contaron de las luchas intestinas que se produjeron en el bando republicano por acceder a los salvoconductos cuando fue definitiva la derrota y cuando, ante al avance de los nacionales, los vencidos trataban de salir de España por el puerto de Valencia. En la versión de Onetti ese relato escuchado de boca de las víctimas viene a interrumpir otro relato, el de una novela "surrealista" que estaba escribiendo. Es elocuente que la sensibilidad social de Onetti se exprese en un relato de origen, donde la suerte se decide por la competencia de dos discursos en la atención del autor: "Me contaron que venían barcos a sacar refugiados. Pero todo estaba organizado de tal manera que, aunque todo el mundo tenía pasajes, había un sello especial, u otro documento, reservado exclusivamente a los comunistas. Y ocurre que justamente en ese momento yo tenía escrito un primer capítulo de una novela surrealista. Entonces me di cuenta de que en el mundo estaban ocurriendo cosas, como hoy ocurre, y me fue imposible seguir sumergido en aquel bizantinismo. Así que me puse a escribir otra novela basada en los datos que acababan de proporcionarme esos dos anarquistas."⁵ El tema de los pasaportes ya aparece en un pasaje de *Tierra de nadie*: "Estaba leyendo el diario de los anarcos –dice un personaje llamado Bidart–. Te cuentan cosas feroces sobre la guerra de España, después de Barcelona. Tenían un hermano en el gobierno de Negrín y hay una historia con los pasaportes y la intervención inglesa que es para morir de asco. Casi me dio por pensar que una persona decente no puede estar con los Negrín y Prieto y todos esos, no puede hacer nada junto con ellos". Onetti sintió luego la necesidad de dedicar al asunto toda una novela; y lo haría de un modo más elaborado. Si la mención de *Tierra de nadie* es casi una cita textual del relato de los anarcos, en *Para esta noche*, queda de la anécdota solo un motivo moral. En perspectiva, parece natural que Onetti puesto a escribir sobre la guerra de España haya preferido narrar el episodio oscuro de intereses y deslealtades entre los de un mismo bando. Las difíciles fronteras de la pureza, la traición y la estáfa le importan más a su literatura que las instancias políticas. En esta primera producción novelística se tramitan junto a la inauguración de estos temas de delibe-

rada complejidad ética, muchos principios que serán fundantes en su narrativa. El motivo del exilio incidió en muchas decisiones que modelarían su obra por venir.

Fuera de lugar: la invención de un idioma

George Steiner habría de acuñar un término que hizo fortuna para definir a una literatura hecha por exiliados y sobre exiliados en un tiempo que además caracterizó como "la era del refugiado" y que la guerra civil inaugura dramáticamente para el siglo XX⁶. En ensayo reiteradamente citado, llamó "extraterritorial" a la categoría de escritores que padecen el exilio más radical que es el de la lengua, aquellos que han sido obligados o han elegido escribir en otra lengua o en varias. Steiner cree que allí se encuentra la excelencia literaria del período y hace una lista donde ubica a dialectos mentores de Onetti como Nabokov y Conrad (Steiner, 2000). La inclusión de Borges en ese grupo, a pesar de que casi no escribió en otro idioma que el español, tienta y en cierto modo autoriza, a usar el concepto para pensar la particular situación de los escritores del Río de la Plata.

El escritor rioplatense tiene una relación de extrañeza con su lengua materna y una predisposición cosmopolita casi innata que viene de su trasplante y desplazamiento original⁷. En un país aluvional signado por la inmigración y donde la experiencia fundante de la gauchesca alentó a legitimar un criollismo lingüístico, el tema de la lengua no es un instrumento natural sino problemático. En 1929 Borges publica *El idioma de los argentinos* que constituye una advertencia sobre la necesidad renovada de elegir. En 1939, año de la iniciación literaria de Onetti, publica "Pierre Menard" que es metáfora de esa obligación que Beatriz Sarlo llamó también "la libertad como destino"⁸. En la otra orilla del Plata, entretanto, Onetti advierte ya en la segunda de sus columnas de *Marcha* (Onetti, III, p. 357) las dificultades del instrumento con el que habrá de renovarse la literatura. Juzga los problemas de "un lenguaje que es un grotesco remedo del que está en uso en España o un calco de la lengua francesa, blanda, brillante y sin espinazo" y, recogiendo la lección de Borges, agrega: "La creencia de que el idioma platense es el de los autores nativistas, resulta ingenua de puro falsa. No se trata de tomar versiones taquigráficas para los diálogos de los personajes [...] se trata del lenguaje del escritor: cuando aquél no nace de su tierra, espontáneo e inconfundible, como un fruto del árbol, no es instrumento apto para la expresión total". Sin

embargo, el problema estaba en que no había una tradición tan natural en la que recostarse. En enero de 1941 escribe a Payró: "Claro que hay 465 millones 784 mil 935 tipos que escriben mejor que yo; pero en la clase de cosa que yo quiero hacer mis rivales están en USA. ¡Siempre el imperialismo!" (Onetti-Payró, p. 106).

Hostiles al español peninsular tanto como al académico, estos escritores fueron a la búsqueda de esas afinidades electivas, a través del expediente de la traducción. Así se apropiaron sin intermediarios de Joyce, Faulkner, Conrad, Kafka. En Borges esa resistencia es más retórica y compleja y se expresa en ensayos precursores de toda una hermenéutica del lenguaje y en las parábolas de algunas de sus ficciones que, aunque alcanzan un sentido universal, tienen su origen en esa condición marginal u orillera; en Onetti es más "salvaje" y ofrece el gesto fiero del autodidacta que esgrime su reivindicación en la batalla del periodismo y hace suyo un legado de Roberto Arlt, el provocador orgullo de "escribir mal"⁹. Es posible descubrir en *El pozo*, como corresponde a una obra inaugural, un manifiesto de esa escritura salvaje: "no tengo diccionario"¹⁰ o "es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo", son declaraciones insolentes del personaje por las que se filtra el deseo del autor de crear una retórica nueva según nuevos criterios y de crearla además, a la vista del lector, como otra manera de discurso que aloja en la obra de arte la discusión y factura de lo creado.

Esa incomodidad con el idioma tendrá consecuencias innumerables en la obra de Onetti. Creo posible ver un ejemplo concreto en la indeterminación geográfica de *Para esta noche* sobre la que tanto se ha especulado. Aunque la narración alude a episodios reconocibles de la guerra de España, Onetti elige ambientarlos en una ciudad situada que permanece innominada, al tiempo que desdibuja a los actores políticos¹¹. Esa indeterminación le permite, entre otras cosas, mantenerse fiel a un lenguaje rioplatense fuera del cual Onetti se sabría falso. Pero además, esa indeterminación prelude Santa María, su atmósfera algo irreal, de ciudad soñada o fuera del tiempo. Ayuda a comprender uno de los atributos esenciales de la ciudad creada: la labil frontera entre su pertenencia rioplatense e histórica y la autarquía onírica, escenográfica y literaria que la definen. A diferencia de la Yoknapatwa de Faulkner, los habitantes de Santa María no tienen conciencia de la historia y sí, en cambio, de su literariedad. De allí su fragilidad, la oscura pérdida que preside su existencia. *Para esta noche* se emparenta, sin embargo en su artificio escenográfico con *Luces de Bohemia* de Valle

Inclán. Al hablar de esta novela, la crítica ha señalado la huella de Joyce que Onetti leía con fervor en esos años, por asimilación a la jornada nocturna que recuerda el tiempo ceñido del *Ulises*, pero quizá el deambular inhóspito de un viejo poeta ciego y su ayudante que crea Valle Inclán, esté más próximo en su teatralidad nocturna a la novela de Onetti. La escena de *Luces de bohemia* donde la madre recorre las calles con su hijo asesinado en brazos, cuyo referente está en la semana trágica de Barcelona, se refleja en la muerte de Victoria en brazos de Ossorio, muertos también en plena calle por la metralla de los sitiadores. También Valle Inclán fue un nombre reiterado en la admiración del primer Onetti, y no es raro que comparezca en el momento en que decidió crear sobre un motivo de la guerra civil española¹².

Es sabido también, que *Para esta noche* tuvo antes otro título: "El perro tendrá su día", que su autor declaró deudor de la frase con que Hamlet avisa que su tío usurpador pagará por su crimen. Onetti explicó con ironía la razón del cambio de título: en años de censura peronista, el editor tuvo un fundado temor de que alguien se sintiese aludido y acabase con la editorial que publicaba el libro. El hermoso título definitivo provino según confesión del autor de una sección de espectáculos del diario *Crítica*. Más de 30 años después, "El perro tendrá su día" regresó como título del primer cuento que Onetti publicó en su exilio español¹³. Ahora el exiliado era él, y la rehabilitación de aquel antiguo título fue acaso un gesto que le permitía revertir el sentido del destierro y enviar un mensaje a los nuevos tiranos que lo habían expulsado de su país y de su vida.

Onetti estaba lejos de esa circunstancia cuando escribió *Para esta noche*, pero vivía igualmente un proceso de enajenación en lo que con nostálgico humor llamaba su "destierro" montevideano. Escribió *Para esta noche* en los meses de invierno de 1942 y en medio de dos duelos, la muerte de Roberto Arlt y el abandono de María Julia, su joven esposa. Dirá sobre el primero que "la muerte de Arlt es un buen motivo para escribir 100.000 palabras por día o también para dormir escuchando la lluvia". Sobre el abandono de su mujer confiesa conmovedoramente que "toda mi comunicación con el mundo la establecí a través de ella y perdida ella no hay caso, no hay ensañ"¹⁴. Vivía entonces esa otra clase de exilio, más lato y existencial que fue parte de su cosmovisión, y citábamos al principio.

También para Edward Said, como para Steiner -entre tantas diferencias ambos críticos han coincidido en una situación de exilio

personal y en su reorientación-, la cultura occidental moderna es mayormente obra de exiliados, emigrados y refugiados desde que "Nietzsche nos enseñó a sentirnos incómodos con la tradición y Freud a contemplar la intimidad doméstica como el rostro amable dibujado sobre el furor patricida e incestuoso". Es desde esa noción de exilio, desde el desasimilamiento y la pérdida que Onetti escribe sobre otros exiliados. Por eso es posible releer *Para esta noche* en relación a *El pozo*, una relación ausente en la literatura crítica ya que la suerte de estas dos novelas de su primer periodo ha sido dispar. Mientras *El pozo* ha sido objeto de un intenso asedio hermenéutico, y reconocida como la clave de toda la obra por venir, *Para esta noche* ha sido poco leída y colocada en un estante inferior, como una novela menor. Acaso lo sea en comparación a las novelas de plenitud que vinieron después, pero no lo fue para su autor que en el momento de escribirla llegó a compararla con el *Eclesiastés* (Onetti-Payró, p. 134) y veintitrés años más tarde, para su segunda edición, se tomó el trabajo - excepcional en su carrera - de corregirla abundante y certeramente¹⁵.

Para esta noche es como *El pozo* un viaje al fin de la noche. Y la inscripción que colocaron bajo su título en la primera edición corrobora la deliberación de esa coincidencia: "Esta es la historia nocturna de un hombre que busca escapar a la muerte, suelto y prisionero dentro de una ciudad sitiada"¹⁶. Ossorio, el protagonista que pertenece al bando de los derrotados, atraviesa junto a Victoria, una adolescente de 13 años, la hija de su enemigo, la ciudad y la noche buscando la salvación, pero no llega a amanecer. Ha sido el delator del padre de la muchachita y quiere ser ahora su salvador. Ella será el lastre que lo lleve a la muerte y el instrumento para pagar su culpa. Como ha señalado Juan Villoro, *Para esta noche* es la única obra de Onetti donde la amenaza es externa (Onetti, I, p. LXXXVII). Al iniciarse la novela, Ossorio "estuvo mirando el cielo donde no veía más que las estrellas". A diferencia de Linacero, su noche es a cielo abierto. Ossorio habita de otro modo el mismo territorio de insomnio de Linacero y hace un camino paralelo y complementario al de sus sueños y recuerdos. Él está a la intemperie, las calles y no los pensamientos son el peligro que lo acecha. Ambos son parias que han sido expulsados de la sociedad pero recorren itinerarios disímiles que dibujan los dos tránsito asimétricos de la narrativa de Onetti hacia la indagación de sí y el arte y hacia el mundo y la política.

El exilio del tiempo

Onetti parece haber ensayado en las historias que imaginó en su juventud un destierro que le sería al final dolorosamente impuesto. Por eso el dudoso privilegio de la premonición ha sido convocado siempre al hablar de esas novelas que previeron tan precozmente la violencia que luego sería vivida en el Uruguay y padecida por el autor cuando la dictadura militar lo acusa de pornografía, obscenidad y lo encierra y aloja en un hospital psiquiátrico, agorando todas las metáforas del oprobio, antes de alentar un exilio que sería definitivo.¹⁷

La expulsión de un mundo que fue suyo y al que no le es permitido volver, coincidió en Onetti con lo que Edward Said llamó el “estilo tardío”, un concepto que toma del ensayo de Adorno sobre la música final de Beethoven.¹⁸ Así el “estilo tardío” no es ni el envejecimiento burgués ni la armoniosa culminación de una obra realizada al final de la vida, sino el que exhibe el desacomodo final del artista con su tiempo y sociedad. Adorno habla de una vocación por la catástrofe que en Onetti puede reconocerse en la voluntad de incendiar y acabar con Santa María, pero fundamentalmente lo define como una forma del exilio. El artista se exilia en su propia obra. La literatura es todo lo que queda y por eso el resultado es un arte adicto a la recreación y a la cita. Es fácil advertir en las novelas tardías de Onetti esa recurrencia solipsista. Procede a la resurrección de personajes, y deja entretener en lo que escribe que para él, el pasado está hecho de papel. En *Dejemos hablar al viento*, el Colorado puede referirlo diciendo que “hace de esto muchas páginas. Cientos” (p. 200) y Díaz Grey comentar que “varios libros atrás podría haberle dicho cosas interesantes...” (p. 200). Larsen es resucitado para la función final de *Dejemos hablar al viento*, pero la sobrevida del autor obliga a traerlo una vez más en *Cuando ya no importe* en Juan Carr, nombre cifrado de Carreño, uno de los apelativos de Larsen en la novela anterior, pero también alusión más transparente aún al nombre del autor: Juan Carrlos Onetti.

Según Adorno no hay posibilidad de síntesis, y la “totalidad perdida” da paso a un arte de la disgregación, la fragmentariedad y la disolución. Y aunque estas reflexiones se hicieron principalmente pensando en la música, describen con sorprendente exactitud la última novela de Onetti.

En *Cuando ya no importe*, esa fragmentación es constitutiva. “Yo agarré el papelito y no sé... veo si está mal o bien escrito, pero, ¿en qué lugar de la novela va?” declaraba Onetti en Madrid. Daniel Balderston

que hizo el estudio genético de esta última novela, la considera el “caso más complejo” y anota las condiciones en que creó esa “breve e intensa novela final, que Onetti escribió febrilmente noche y día, ya consciente del poco tiempo de vida que le restaba” (Balderston, p. LIII).

La novela adopta la forma interrumpida del diario y en una entrada clave se lee:

“Hoy recuerdo que durante el exilio en mi santa helena personal estos apuntes resbalaron y cayeron al suelo entremezclándose. Los junté como pude y nunca traté de ordenarlos. Para hacerlo hubiera sido indispensable mirar fechas y sucesos: una tarea imposible para mí” (Onetti: O.C. III, p. 1042).

La isla no es ya la de Gauguin sino, (irónicamente como aquella pieza teatral perdida) la trágica y final de Napoleón, pero la anécdota fue real, según testimonio de Dolly. Daniel Balderston concluye del estudio de los diversos manuscritos que el método de escritura de *Cuando ya no importe* fue azaroso y el orden de los papelitos delegado por el autor a otros y sin embargo, logra un sentido: “Si fuera otro escritor que Onetti, sería difícil de imaginar que el desordenar manuscritos pudiera revelar un orden secreto, pero aquí, de algún modo — casi mágico, a mi parecer— del desorden se rescata un orden nuevo e interesante, como se verifica en el final que se impuso a la novela.” (Balderston, p. LVIII)

La inclusión de una anécdota real advierte de una tendencia opuesta a la autorreferencialidad y la autonomía del texto. En los relatos finales de la etapa madriña, junto a la cita y la reverberación literaria, aparece este gesto testimonial. Venos que una y otra vez se convoca la realidad de una manera más directa. La carta que en la novela firma M.E., (María Elvira o Elvirita) es una carta verdadera que la periodista María Esther Gilio, (M.E.) envió a Onetti. Es como si la grieta abierta por el exilio, filtrase el mundo perdido a la ficción. La forma de diario hace al texto permeable a esas migraciones y mixturas donde el escritor convoca para despedirse a personajes y personas y lugares y recuerdos reales e imaginados. El escritor que ya solo vive vicariamente el mundo a través de las noticias de la prensa o de amigos viajeros, nombra en su obra los mundos perdidos para que existan para él. Asistimos así a una apertura del mundo sanmariano que ensancha su geografía para incluir el universo original rioplatense que ha pasado a ser tan mítico como Santa María. Crea Lavanda (la Banda Oriental) en *Dejemos hablar al viento* y Monte (Montevideo) en *Cuando ya no importe*. Como la búsqueda de la muchacha desaparecida en

"Presencia", donde el relato aunque mentiroso alivia el pesar de la pérdida.¹⁹ Doblemente exiliado por la distancia y por el tiempo, Onetti ya no distingue entre él y su obra y por eso puede usarla para enviar misivas en clave a amantes lejanas, recuerdos a amigos muertos, mensajes que tal vez solo él sea capaz de descifrar. La literatura es un camino a las regiones clausuradas del pasado al que el escritor no vuelve porque sabe que ya no hay un lugar adónde volver. Pero al mismo tiempo es una falsa puerta en el tiempo. Escribir no es ir ni estar donde está la vida. Por eso uno de los temas interesantes que plantea el tema del exilio en Onetti, es el de cómo ingresa lo real en su literatura. Ha sido un tema subestimado por una interpretación hegemónica que postula con sofisticación e inteligencia la autonomía de la obra de arte. Sin desmentirla, el exilio enseña de los caminos oblicuos que, sin embargo, hubo de crear para comunicarse con su historia. Parte de la desesperación y melancolía de Onetti está en la nostalgia de vida que acompaña su creación. Cuando escribió *Para esta noche*, puso aquel acápite en el que se avergonzaba de ese intento mezquino de participar en la defensa de una causa solo a través de la escritura. En *Cuando ya no importe*, piensa en una mujer lejana, "Mi lejana" a quien no espera volver a ver y dice que si se diese el milagro del reencuentro, le mostraría el montón de hojas no para que las lea dice, sino: "como una avergonzada y lastimosa prueba de que yo estuve viviendo en tu ausencia". Las palabras no pueden sustituir la vida que no fue vivida, ni borrar la ausencia del amor. Son al mismo tiempo que triunfo del arte, prueba del fracaso de la aventura del hombre.

Notas

¹El subtítulo está tomado de una anécdota de Onetti que comentando su vida en Buenos Aires habría dicho: "Lo que tiene de lindo Buenos Aires es que uno camina por la calle, no conoce a nadie, nadie te conoce, nadie te saluda". Para enseñarla agregar "Lo que tiene de feo Buenos Aires es que uno camina por la calle, no conoce a nadie, nadie te conoce, nadie te saluda". (Dominguez, 84-85)

²En octubre de 1937 César Tiempo viaja a Montevideo para el estreno de Pan criollo junto a la compañía de Teatro de Elias Alippi. En esa ocasión conoce a Onetti en la redacción del diario El país, adónde éste iba a visitar a su amigo Francisco Espinola. De ese encuentro han quedado dos cartas que se conservan en la "Colección César Tiempo" de la Biblioteca Nacional argentina. La carta citada fue publicada completa en el artículo de mi autoría "Hombres en sepiá", Brecha, Montevideo, 11 septiembre, 2009, p. 44.

³En carta del 10 de julio e 1937 le envía "tres actos de teatro que acaso lleguen a llamarse "La isla del señor Napoleón". Onetti: Cartas de un joven escritor: Correspondencia con Julio J. Payró, p. 38.

⁴Además, trabajo en Reuter en asuntos de representación que todavía no han empezado a marchar pero que lo harán pronto, porque quiero comprar un terrero en alguna playa, lejos, hacer un rancho, conseguir veinte o treinta pesos mensuales de renta y so long. Es la sustitución de Tahití". (Onetti: Cartas de un joven escritor, p.128)

⁵Prego Gádea, Omar y Petit, Ma. Angélica: Onetti: la novela total, Opera prima/Opera omnia, p. 81.

⁶En España paradigmáticamente a la gran diáspora de exiliados, se suman algunos episodios que concentran el símbolo de la situación de los escritores y artistas desplazados: aquello que pierden el lugar de origen como Antonio Machado, y los que pierden la posibilidad de un lugar de asilo como le ocurrirá a Walter Benjamin.

⁷"Pueblos transplantados" llamó el antropólogo Darcy Ribeiro en una conocida clasificación a los que habitan el Río de la Plata, en oposición a los "pueblos nuevos" y los "pueblos testimonio", del resto de América del Sur.

⁸Esa es la libertad de los latinoamericanos [...] una experiencia que no puede compararse con la del escritor que trabaja en el territorio seguro de una patria que le ofrece una tradición cultural menos problemática. [...] los que están fuera de la tradición europea consideran que los europeos nativos tienen una afinidad íntima con sus culturas "naturales": enclavados en una cultura que es, para ellos, "inevitable" no están obligados a la auténtica libertad de los latinoamericanos, para quienes la libertad es un destino". Sarlo, Beatriz: Borges un escritor en las orillas, Buenos Aires, Ariel, 1995.

⁹La traducción en el Río de la Plata, en Buenos Aires, fundamentalmente, coincide con un momento de desarrollo editorial que se produce hacia finales de la década del 30 y que transforma a la capital bonaerense en un centro de irradiación literaria y cultural. La frecuencia en que los escritores del período ejercen la traducción es a la vez un efecto de la modernización y un dispositivo para el agotamiento cultural. Recientemente se han realizado reveladores ensayos sobre el tema (Wilson, 2004, Waisman, 2005). No conozco trabajos sobre la relación de Onetti y la traducción, una práctica que fue frecuente en sus años de formación en Buenos Aires y en Montevideo cuando fue jefe de Redacción de Marcha y, más tarde, un tema de reflexión reincidente en sus ensayos, especialmente los que dedicó a Faulkner.

¹⁰En la cita completa, el narrador de *El pozo*, dramatiza para la lengua la obligada elección del escritor rioplatense que anotábamos más arriba: "Otra advertencia: no sé si cabaña y choza son sinónimos; no tengo diccionario y mucho menos a quien preguntar. Como quiero evitar un estilo pobre, voy a emplear las dos palabras, alternándolas. (Onetti, I, p. 9)

¹¹Jorge Ruffinelli en "La historia secreta de Para esta noche" refuta a Emir Rodríguez Monegal que había comentado la novela en Marcha y ubicaba su acción en Buenos Aires. En *Obras Completas de Calaxia Gutemberg* se cita una entrevista en la que Onetti habría dicho que pensó en Valencia, aunque en las cartas a Payró, escritas mientras la escribía, la indeterminación geográfica es una atribución que al parecer tuvo desde que empezó a escribir la novela.

¹²En la nota que dedica a Carlos Reyes en Marcha, Onetti reconoce que la grandeza de Valle Indán está en las últimas obras, cuando aceptó "fundir su alma con su pueblo y expresarla al expresarse". (Onetti, III, p. 361).

¹³"El perro tendrá su día", publicado por primera vez en Tan triste como ella y otros cuentos, Barcelona, 1976 junto a una reunión de cuentos ya publicados en Montevideo.

¹⁴La correspondencia a Payró permite fijar el periodo de escritura de Para esta noche, que

habria iniciado entre febrero y abril de 1942 (Onetti: Cartas, 2009, p. 132) y finaliza el 15 de septiembre de ese año (p. 143). María Julia lo habia dejado el 10 de noviembre de 1941, (p. 134). Roberto Arlt muere el 26 de julio de 1942, del 6 de agosto de ese año es la anotación citada. (p. 141).

¹⁵ En las "Notas" a la edición de Obras completas de Galaxia Gutemberg (Tomo I) se da el registro de las variantes introducidas por Onetti para la edición de 1966. En su mayoría se trata de acertadas y a veces largas supresiones.

¹⁶ Para esta noche, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1943.

¹⁷ El episodio ha sido documentado y reconstruido con escrupulo. Ver Dominguez Carlos: Construcción de la noche: la vid de Onetti, Montevideo, Cal y Canto, 2009; Alfaro, Hugo: Navegar es necesario: Quijano y el semanario Marcha, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1984.

¹⁸ El libro de Saïd fue póstumo, organizado sobre lo que dejó escrito e inacabado por discípulos y editores. Si apenas supo que padecía leucemia se puso a escribir sus memorias (Fuera de Lugar, 2000). Al final de su vida y ante la muerte inminente fue que meditó sobre este tema.

¹⁹ El origen del cuento "Presencia" (1978) tal vez el mejor de los que escribió en su exilio y un caso excepcional en su obra por su explicitud política, supone asimismo una migración de un texto de la realidad, un recorte de un diario que Onetti guardó en su mesa de luz. (Onetti III, p. 1056).

Bibliografía

ONETTI, Juan Carlos. Confesiones de un lector. Madrid, Alfaguara, 1995.

_____. Obras Completas, Tomo I Novelas I, Tomo II Novelas II y Tomo III Cuentos artísticos y miscelánea. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2008-2009.

_____. Cartas de un joven escritor - Correspondencia con Julio E. Payró, edición crítica de Hugo Verani. Montevideo, Trilce, 2009.

ADORNO, Theodor W. Mínima Moralía. Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.

BAIDESTON, Daniel. "Escudio filológico preliminar" en Onetti Novelas cortas, edición crítica, Daniel Baideston coordinador. Córdoba, Alción, 2009.

DOMINGUEZ, Carlos: Construcción de la noche: la vida de Onetti, Montevideo, Cal y Canto, 2009.

PREGO GADEA, Omar y PETTI, María Angélica. Onetti, la novela total. Montevideo, Seix Barral, 2009.

RIBEIRO, Darcy. Las Américas y la civilización. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.

RUFFINELLI, Jorge. "La historia secreta de Para esta noche" en Onetti, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973.

SAID, Edward. Sobre el estilo tardío: Música y literatura a contracorriente. Buenos Aires, Debate, 2009.

_____. El mundo, el texto y el crítico. Buenos Aires, Debate, 2004.

_____. Reflexiones sobre el exilio. Barcelona, Debate, 2005.

STEINER, George. Extraterritorial, Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

WAISMAN, Sergio. Borges y la traducción. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

WILSON, Patricia. La constelación del sur, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 84.

ONETTI E O GÊNERO NOVELA:

O CASO DE QUANDO YA NO IMPORTE¹

Walter Carlos Costa

Acredito, como tantos, que é no formato novela, cuja existência mesma como gênero é questionada por muitos, que Onetti dá o melhor de sua arte. Essa arte apresenta dois traços típicos: o tema quase exclusivo do fracasso e uma técnica multifacetada; o primeiro torra no seu autor pouco popular entre o grande público e o segundo garante, há décadas, um forte prestígio entre escritores e críticos. *Quando ya no importe* contém ambos os traços definidores da escrita onetiana, mas traz algumas importantes inovações; entre elas, um diálogo mais explícito com a obra de outros escritores, que inclui desde carinhosas alusões a seus mentores, Faulkner e Céline, e a colegas de ofício uruguayos, até uma homenagem ambígua a Jorge Luis Borges.

Começo recordando que alguns dos melhores textos dos séculos XIX e XX são novelas, entre eles *Khadji-Murat*, de Liev Tolstói?, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (conhecida no Brasil pelo título cinematográfico de *O médico e o monstro*), de Robert Louis Stevenson, *O Alienista*, de Machado de Assis e *Die Verwandlung* (conhecida como *A metamorfose*, em português), de Franz Kafka. Tanto a relativamente obscura obra do russo quanto as conhecidíssimas do brasileiro, do escocês e do tcheco, exibem certas qualidades dos dois gêneros vizinhos: o conto e o romance.

A respeito do gênero novela, usando um termo equivalente inglês, diz Borges em entrevista a Fernando Sorrentino:

Mas creio que Conrad e Kipling demonstraram que um conto curto – não muito curto – o que poderíamos chamar de uma *long short story*, pode conter o mesmo que um romance e ser menos cansativo para o leitor. (Sorrentino 2009, pp. 150-151)

Juan José Saer, um experimentador das variadas formas da ficção tão contumaz quanto Onetti e Bioy Casares, e, como ambos,

vítima da fama avassaladora de Borges, é autor de um texto central sobre o assunto, intitulado “Onetti y la novela breve”, e que Balderston incluiu como texto introdutório ao volume *Novelas cortas*. Nesse texto, Saer ressalta a importância do formato novela para os escritores de sua geração:

Alrededor de 1960, entre los narradores jóvenes que se lanzaban al trabajo literario, la forma que encarnaba la máxima aspiración estética, el modelo de toda perfección narrativa, no era ni la novela ni el cuento, sino la novela breve. Equidistante de la transcripción súbita del cuento, semejante a la del poema, y de la elaboración lenta de la novela, que parecía valerse de una serie de mediaciones consideradas un poco indignas a causa del carácter técnico y vagamente innecesario que se les atribuía, la novela breve tenía la atrayente singularidad de permitir cierto desarrollo narrativo al mismo tiempo que parecía surgir de una concepción intuitiva y repentina, e incluso, en cuanto al tiempo material de ejecución, ofrecer la posibilidad de una rapidez relativa, capaz de preservar la frescura exaltante de la inspiración. (Onetti, 2009, p. XVI)

Para Saer, que simplifica um pouco o complexo processo da literatura hispano-americana da época, essa rica fase experimental será substituída nos anos do boom pelo romance guiado por injunções mercadológicas, destinadas a conquistar o público anglófono com estereótipos hispano-americanos. Ainda segundo Saer, Onetti se distingue por manter nos contos e novelas uma variedade formal que não é imposta de fora mas que, ao contrário, surge de “una necesidad interna que gobierna la extensión, la estructura, la voz narrativa”. (XVI) Isso é tanto mais notável quando se considera que o tema constante de Onetti, ao longo de toda a sua obra, é a derrota ou o sentimento de derrota. Como na filosofia de Schopenhauer, na ficção de Onetti os breves momentos felizes representam mais a ausência provisória da tristeza que a presença da alegria e do prazer.

Cuando ya no importe mostra, em termos temáticos, uma continuidade com toda a obra anterior, embora apresente aspectos novos, que alguns críticos (entre eles Gustavo San Román, ver San Román, 2009) identificam com a experiência do exílio e sua infelicidade específica, de alguém retirado bruscamente de seu entorno cultural e afetivo e ameaçado permanentemente por uma partição forçada do eu.

Chama a atenção, em primeiro lugar, nessa novela tardia, que é também uma novela-despedida e uma novela-testamento, a epígrafe. Como se sabe, Borges fingiu sistematicamente desconhecer Onetti,

como também fingia desconhecer Machado de Assis, que realizou em português do Brasil algumas das ousadias que ele próprio iria realizar em espanhol várias décadas mais tarde. Esse desconhecimento fingido, em alguém dono de célebre memória prodigiosa, foi, certamente, mais terrível do que os ataques que desferia a outros escritores como Horacio Quiroga ou Federico García Lorca, e, certamente, deve ter sido ressentido por Onetti, um escritor bastante consciente de seu valor desde muito cedo, mas também um autor que devia se sentir injustiçado. Nessa epígrafe, Onetti responde ao desconhecimento fingido de Borges da maneira mais eficaz, pois utiliza suas verdadeiras, ou supostas armas, as famosas, e frequentemente falsas atribuições. O resultado é ambíguo, misto de homenagem e desforra. Balderston notou, durante o I Simpósio Internacional Juan Carlos Onetti, que a citação como tal não se encontra em nenhum escrito conhecido de Borges, ressaltando que pode estar em alguma das centenas de entrevistas que o autor de *Ficciones* deu a uma enorme variedade de interlocutores em várias línguas, momentos e lugares. Em artigo publicado na revista *Fragmentos*, em 2001 (e que seria reaproveitado no “Estudio filológico preliminar” de *Novelas cortas*, de 2009) afirma que a frase lhe parecia apócrifa:

Pone como epígrafe a la novela el siguiente texto de Borges (¿apócrifo? porque hay otro apócrifo de Borges en estos manuscritos, y uno de los calendarios lleva el nombre completo de nuestro autor, Juan Carlos Onetti Borges). (Balderston 2001, p. 108)

Minha hipótese pessoal é que Onetti colocou as opiniões de Borges (como ele as entendia) dentro de frases que soam mais onetianas que borgianas. De fato, Borges costuma ser muito mais sentencioso do que explicativo, e a citação me parece mais explicativa que sentenciosa. Abaixo, assinalo em itálico as palavras que me parecem menos borgianas:

Mientras escribo me siento justificado; *pienso* estoy cumpliendo con mi destino de escritor, *más allá de lo que mi escritura pueda valer*. Y si me dijeran que todo lo que yo escribo será olvidado, *no creo que recibiría esa noticia con alegría, con satisfacción pero seguiría escribiendo, ¿para quién?* para nadie, para mí mismo. Jorge Luis Borges (Onetti 2008, p. 345)

A primeira frase imita “mais ou menos” bem o tom de Borges, mas, logo em seguida, aparecem traços onetianos. “Pienso:” parece muito mais de Onetti que de Borges, que costuma preferir a elipse à

repetição, contrariamente à retórica particular de Onetti, que vai construindo suas frases de forma concêntrica. “Más allá de lo que mi escritura pueda valer” parece também mais onettiana que borgiana. Borges, em geral, prefere o modo denegativo, dizendo que os seus escritos não são importantes e aparentemente humilde, não o dubitativo (ou falsamente dubitativo), que é mais onettiano. “Y si me dijeran” soa também mais onettiano que borgiano, que costuma citar pensadores e amigos, ou formular um pensamento próprio, não recorrer à opinião de pessoas não identificadas. O mesmo pode ser dito da repetição de sinônimos, ou quase sinônimos, como “con alegría, con satisfacción”, marca mais de Onetti que de Borges, da mesma forma como a pergunta retórica “para quién?”. Finalmente, mesmo no plano do conteúdo a citação é borgiana apenas parcialmente. Se é certo que na concepção de Borges, a escrita é um destino, Borges não acredita que escreve para “ninguém” ou “para si mesmo”, posturas muito mais próximas da estética vanguardista ou existencialista que da dele, que costuma estar preocupado com o leitor e com a língua, não consigo mesmo, já que, na esteira de Hume, duvida da existência de um eu estável.

Na sétima página da novela (p. 351 na edição de Balderston), Onetti usa o famoso verso de Borges para caracterizar o Rio da Prata: Em el principio, después de huir de Monte, tristeza y peligro, luego de atravesar el río de barro y de sueñera (Onetti, 2008, p. 351)

As palavras do verso aparecem sem aspas, mas a colocação idiossincrática de “río” “barro” y (sobre todo) “sueñera” remete claramente a um dos poemas mais conhecidos de Borges. Note-se, no entanto, que o poema original diz:

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
(de “Fundación mítica de Buenos Aires”)

O verso aparece sem aspas e sem menção do autor, mas a fonte borgiana é explicitada pela nota do editor. A citação de Onetti inverte o célebre sintagma, que passa de “río de sueñera y de barro” para “río de barro y de sueñera”, como se Onetti devesse se rebelar sempre contra o “mestre” adorado pelos estrangeiros. Apesar disso, creio que predomina a homenagem, que é também uma homenagem à cidade de Buenos Aires, que acolheu não só o próprio Onetti como cente-

nas de milhares de compatriotas durante décadas de estagnação econômica e opressão política sofridas pelo Uruguai.

Aqui, Onetti se deixa levar pelo prazer do intertexto, não por acaso, um dos traços mais típicos da poética borgiana. O procedimento se repete na p. 368, onde cita (quase que exibindo sua cultura) o poemário *Debarcadères*, de Supervielle, e, na p. 378, quando o narrado se refere a “mi amigo Bardamu”, que a nota de Balderston esclarece tratar-se do protagonista e narrador de *Voyage au bout de la nuit*, de Louis Ferdinand Céline, justamente um dos livros que teriam servido de repertório de formas para a escrita onettiana. Três páginas adiante, na página 381, é a vez de uma provável piscadela ao romance *Traiano*, de conterrânea Silvia Lago. Em outras duas páginas, é seu sempre admirado Faulkner que aparece, agora de forma um tanto retorcida e humorística: o *Only Proprietor* da frase “Sole Owner & proprietor” do inventado condado de Yoknapatawpha vira nome de uisque, “marca para mim desconhecida”, nota o narrador. Nas páginas 412 e 413, voltam as referências intertextuais. Na 412, “mi amigo Almayer” alude, segundo Balderston, ao primeiro romance de Conrad, *Almayer's folly*, que narra aliás, uma muito onettiana história de vida fracassada. Na p. 413, é Camus que aparece, quando o narrador anota na entrada correspondente a 5 de setembro: “Al despedirme me regaló un libro llamado *El mito de Sísifo*.” Na p. 427, é um livro de Gide que surge, sendo lido por Elvira: “Ella en cama leyendo esa serie de casualidades que forman una gran novela, *Los monáquos falsos*.” Outras referências literárias são: Lope de Vega (p. 431), Mark Twain (p. 441) e o romancista uruguayo Carlos Denis Molina, amigo de Onetti (p. 447).

Em relação a essa última citação, Balderston observa que *Lovería siempre*, as duas palavras finais de *Cuando ya no importe*, que alude ao romance de Molina, não se encontra no final dos manuscritos mas no meio deles. Essa nota reforça o dito por Balderston em relação à composição da novela no “Estudio filológico preliminar”, à qual dedica oito rigorosas páginas. Segundo Balderston, depois da morte de Juan Carlos e de seu filho e também ficcionista Jorge Onetti, não se sabe ao certo quem é responsável pela ordenação final dos manuscritos, espalhados por diferentes agências e folhas soltas, mas que a participação de outras pessoas além de Onetti é “evidente”:

Quisieramos mencionar también que, al estudiar la primera versión mecanografiada, se hizo evidente que aquellos que mecanografiaron los

manuscritos y que, luego, corrigieron estas copias, tuvieron una participación muy activa en la redacción final de la novela y no sólo en su ordenamiento. Son numerosos los casos en que encontramos anotaciones al margen, con letra que no es de Onetti, en que se añade algo o se indica alguna falta o alguna contradicción en la narración. (Onetti, 2009, p. LIX)

Há dois elementos que me chamaram a atenção na edição crítica de Balderston: as hesitações ortográficas e a sintaxe oral. Ambas evidentemente corrigidas, ou normalizadas, no texto oficial de *Cuando ya no importe*, mas restraçadas em notas de rodapé na edição de Balderston. Esses elementos podem lançar luz sobre a escrita de Onetti e, inclusive, sobre sua relação com textos em língua estrangeira que lhe teriam eventualmente sugerido temas, motivos e procedimentos formais. As hesitações ortográficas, incluindo erros (p. 400: “apashble”; p. 401: “un sólo golpe de viento”; marcados por um sic pelo editor) remetem a uma possível escolaridade formal incompleta e a um predomínio da oralidade, embora letrada. Esse predomínio da oralidade fica evidente na edição de Balderston. O proclamado desinteresse de Onetti pelos manuscritos pode revelar certa insegurança em relação à norma culta, que ficaria visível no texto não revisado para publicação. Da mesma forma, notase que Onetti não se sente à vontade com línguas estrangeiras e livros estrangeiros (ver, por exemplo, a identificação dos livros franceses por suas “cubiertas amarillas”, na p. 377, algo que denota mais uma experiência de ver do que de ler). Suas informações de livros em línguas talvez tenham vindo mais de fontes externas (por exemplo, das mulheres com quem conviveu e de amigos) do que propriamente pessoais. Já na narrativa, Onetti parece naturalmente seguro, pois, desde *El pozo*, inventou uma síntese pessoal que seguiria refilando nas milhares de páginas posteriores à primeira obra-prima, que o alçou ao primeiro plano das letras uruguaias, onde se manteve durante toda sua carreira de escritor.

O segundo elemento que me chamou a atenção e que, naturalmente, não é visível nas edições não-críticas, é o trabalho de revisão dos manuscritos. O que já é considerável em *Jacob y el otro*, torna-se notável em *Cuando ya no importe*. Há um verdadeiro trabalho de estilo, com aumento de elipses e cuidado na escolha dos epítetos, procedimentos que lembram bastante os usados por Borges. Há, sobretudo, uma preocupação normativa que, em muitos casos, acaba aplainando o estilo de Onetti. Os exemplos são numerosíssimos e incluem em correções de tempos verbais (p. 379: “se descolgarán” é corrigido

para “se habrán descolgado”); sintagmas idiossincráticos são normalizados (p. 379: “competir ventajosas” é corrigido para “competir ventajosamente”; p. 398: “palabras sucias y frías de colegial” é corrigido para “palabras sucias de colegial”), distrações são eliminadas (p. 383: “me fue llenando” é corrigido para “me fui llenando”), palavras populares, ou regionais, são substituídas por seus equivalentes cultos (p. 387: “manejado” é corrigido para “manipulado”), erros de concordância são eliminados (p. 388: “dos pe” é corrigido para “dos pes”), usos inapropriados de itens lexicais cultos são eliminados (p. 389: “ligustre” é corrigido para “lacustre”; p. 403: “por principio” é corrigido para “por principios”), a pontuação culta é usada para disciplinar a expressão oral (p. 395: “Total tenemos” é corrigido para “Total, tenemos”), neologismos satíricos são extirpados (p. 395: “putitanas” é corrigido para “puritanas”), giros sintáticos populares são corrigidos (p. 398: “cuidaba de que” é corrigido para “cuidaba que”). Também a seguinte referência mordaz a Borges é eliminada “desde que leyó un poema del argentino Jorge L. Borges tiempo atrás y en traducción inglesa sobre la defecación y la inmortalidad. Ya no pudo imaginar un vasto infinito paraíso formado por letrinas innumerables.” (trecho reproduzido em nota de rodapé na p. 356).

Cuando ya no importe apresenta, entre outros, os seguintes traços distintivos em relação às outras novelas: vontade de comunicação com o leitor, maior legibilidade, mais referências ao mundo externo, fragmentação, maior número de jogos intertextuais e o formato diário. Esse sincretismo particular confirma o observado por Saer em relação à mistura única efetuada por Onetti em cada uma de suas novelas. O formato diário, com indicação apenas de dia e mês, e não do ano, permite uma coerência mínima ao relato e uma grande independência em relação à ordem dos elementos, já que o cotidiano é repetitivo por sua própria natureza, assim como os problemas humanos são os mesmos em toda a parte, embora tenham suas especificidades históricas, sociais, culturais e linguísticas. Onetti pode, deste modo, inserir um pequeno *moreau de brasure*, descrevendo um sonho (p. 391), sem que o expediente pareça deslocado ou absurdo. Assim como no *Quixote*, é possível saltar capítulos, sem que a força do livro se perca, pois em toda página está o diálogo Dom Quixote-Sancho, da mesma forma em *Cuando ya no importe*, é possível misturar as entradas, porque em todas elas teremos o velho Onetti que seus leitores conhecem, rabugento e criativo, mas agora também muito menos distante

porque tocado pela proximidade da morte. A fragmentação é maior, inclusive pela intervenção dos editores, como notou Balderston, mas a coerência não se perde, porque o tom proustiano, também sublinhado por Balderston, dá uma coloração quase sentimental (à maneira contida do Flaubert de *Un cœur simple*) ao impledoso inventor de Santa Maria.

Cuando ya no importe talvez seja também a novela mais realista de Onetti. Não só a história uruguaia contemporânea é convocada em quase todas as páginas, de forma cristalina para os compatriotas, através de inúmeras referências, mas até o debate acadêmico internacional é lembrado, como na pequena nota sarcástica ao pós-modernismo logo no primeiro parágrafo (“Y esa broma que las derechas quieren universal, saben pagar bien a sus creyentes y la bautizan posmodernismo”, Onetti, 2009, p. 346). Ao mesmo tempo, é a novela mais intertextual e intratextual de Onetti, o que lhe confere um sabor especial a seus estudiosos acadêmicos, de um lado, e a seu público e fiel público, de outro lado, constituído em grande parte por escritores. A multiplicidade de leitores-alvo pode querer dizer que Onetti, nesta novela, quer agradar não tanto através de gestos de *enfant terrible* das letras rioplatenses, mas através da sedução de seus contemporâneos, a quem mostra solidariedade e compaixão, e da sedução dos frequentadores de sua obra. O resultado é uma novela que é ao mesmo tempo experimental e comunicativa e que encerra, em tom sereno e recordatório, uma obra singular como poucas.

Notas

¹ Agradeço a Lilitana Reales o acesso à edição crítica de *Cuando ya no importe*, feita por Daniel Balderston e que faz parte do livro *Novelas cortas*, citado na bibliografia.

² Ver a cuidada tradução de Boris Schnaiderman, que acaba de ser reeditada (São Paulo: Cosac Naify, 2010).

Bibliografia

Balderston, Daniel. “Hagan lo que quieran”: en torno a los manuscritos de *Cuando ya no importe*. *Fragmentos*, número 20, Florianópolis, jan-jun 2001, pp. 103-108.

Onetti, Juan Carlos. *Novelas cortas*. Edición crítica. Daniel Balderston, coordinador. Córdoba: Alicia Editora, 2009.

San Román, Gustavo. “Exilio y compensación en *Cuando ya no importe*”. Disponível em http://www.onetti.net/es/descripciones/san-roman_4. Acesso em 05/04/10.

Sorrentino, Fernando (org.). *Jorge Luis Borges. Sete conversas com Fernando Sorrentino*. Tradução de Ana Flores. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

SANTA MARIA, FANTASMAGORIA

Jair Tadeu da Fonseca

Sombras de insônias que, embora participem da noite, repelem as trevas, porque as trevas fazem parte dessa pequena morte a que chamamos sono. *The town*, de William Faulkner

Quem está morto, está dormindo o grande sono, que essas coisinhas não perturbam. Oleo e água eram a mesma coisa que vento e ar. *The big sleep*, de Raymond Chandler

De modo sutil e muito próprio, Juan Carlos Onetti radicaliza procedimentos comuns aos criadores de mundos ficcionais, sendo um espectral autor de fantasmagorias literárias, entre as quais suas cidades-fantasma, principalmente Santa Maria, desertada já desde sempre. E, por isso, povoada por fantasmas de poesia e pelos fantasmas da cultura. Isso também poderia caracterizar obras de outros escritores, principalmente latino-americanos, ligadas ao chamado realismo fantástico, ou mágico. Mas em vez de uma certa prestidigitação intelectual e da reinvenção do exotismo, que também marcariam a literatura do boom, e mesmo a precederiam, em Onetti o desencanto acompanha o ilusionismo, e o exótico dá lugar ao ótico e às suas ilusões, nas imagens verbais. Nem realista, nem fantástica, a literatura de Onetti é rigorosa e estruturalmente fantasmática, ou, melhor dizendo, fantasmagórica.

Mas é claro que a fantasmagoria narrativa, com que caracterizo a ficção de Onetti, em *Deixemos falar o vento* (1979), a singulariza, ao mesmo tempo em que a imana a outras manifestações literárias, não só as latino-americanas. Assim, as relações entre a imaginação e a ótica podem nos levar a considerar o texto literário como “máquina para fazer ver” (Milner, 1990, p. 9), considerando que o termo fantasmagoria

logo deixou de designar apenas o efêmero espetáculo ótico, do século XVIII, batizado com o vocábulo, e passou a ter sentidos mais amplos. Tomemos sua etimologia: a palavra vem de “fantasma”, que designa a paradoxal presença de algo ausente, e da terminação de “alegoria” – *agoreuein* – que significa, em grego, falar publicamente, chamar, invocar, evocar. Isso faz notar a relação entre a invocação/evocação (verbal) e a aparição (visual) do fantasma. E também o caráter alegórico da fantasmagoria. Essa aparição pública de algo ausente não corresponde a uma presença-a-si, mas a outra coisa significada. A alegoria representa o não-ser do que representa. O que nela, e com ela, é invocado aparece de forma diferente, e sempre diferida.

Assim, Santa Maria é a cidade fantasmagórica inventada por Brausen, personagem de *A vida breve* (1950), e incorporada a *Deixemos falar o vento* e a outras narrativas de Onetti. Cidade imaginada, invocada e evocada, para ser habitada por fantasmas literários: cidade letuada, num sentido diferente do que foi dado pelo conceito teórico de Ángel Rama, mas que a ele pode ser relacionado. (Rama, 1984). Essa cidade de letras, do imaginário literário e da fantasia, evidentemente tem a ver com as cidades materiais e simbólicas em que se vive, mas de forma oblíqua, com a fantasmagorização dos referentes, que caracteriza a narrativa onettiana. Como veremos, Santa Maria, como duplo fantasmático, pode ser relacionada tanto a uma cidade uruguia, ou argentina, quanto a uma cidade do imaginário literário e cinematográfico *noir*, fundada em um lugar nenhum da América Latina, cujos contornos estão enfumacados, obscurecidos, pouco nítidos. Aliás, é preciso notar que Brausen, em *A vida breve*, é encarregado de escrever um argumento para um roteiro de um filme, que não será realizado, mas para o qual ele funda imaginariamente a cidade, que extrapola seu escrito propósito para fundar, ou refundar, a própria narrativa de *A vida breve*. Nela, Juan Maria Brausen desdobra-se em personagem de si mesmo e em Juan Maria Arce, e ambas as personagens, como é fácil notar, têm Maria nos nomes, enquanto *Juan* ressoa em *Santa*. Com esse jogo poético de significantes, um ser de ficção inventa uma cidade de ficção, habitada por outros seres ficcionais, e um deles acaba por ser “ele mesmo” (Brausen), desdobrado em outro (Arce), ou outros. Sendo que assim, é incerto falar em “ele mesmo”, “outro(s)”, “mim mesmo”, “si mesmo” – embora se fale –, como podemos observar na seguinte consideração do narrador-protagonista de *A vida breve*, em primeira pessoa, referindo-se a Brausen, na terceira pessoa:

Livre da ansiedade, renunciando a toda busca, abandonado a mim mesmo e ao acaso, ia preservando de um impreciso envilecimento o Brausen de toda a vida, deixava que se acabasse para salvá-lo, dissolviam-se para permitir o nascimento de Arce. Suando em ambas as camas, despedia-me do homem prudente, responsável, empenhado em construir para si mesmo um rosto por meio dos limites impostos pelos outros, os que o haviam precedido, os que ainda não existiam, por ele mesmo. Despedia-me do Brausen que recebera numa solitária casa de Pocitos, Montevideú, juntamente com a visão e a dádiva do corpo nu de Gertrudis, a ordem absurda de tomar conta de sua felicidade. (Onetti, 2004, p. 206).

Como se percebe no trecho supracitado, esse desdobramento se dá em duas camas nas quais estaria o protagonista, camas postas em diferentes lugares de uma mesma dimensão calorenta, como em dois pontos de uma fita de Moebius, aquela que se dobra sobre si mesma, invertendo-se o lado de uma de suas duas pontas, as quais, coladas, formam uma mesma superfície. Como se uma mesma pele suarenta pudesse ser compartilhada nesse “construir para si mesmo um rosto por meio dos limites impostos pelos outros, os que o haviam precedido, os que ainda não existiam, por ele mesmo”, sendo que essa construção de rostos é a tarefa poética da ficção – confecção de máscaras –, capaz, no mesmo gesto, de desconstruir esses rostos, desfigurá-los, enquanto os constitui. No ensaio *Autobiography As De-Facement*, Paul de Man considera a prosopopéia como tropo da autobiografia, e chama a atenção para o papel alegórico da figura da prosopopéia: “a ficção de uma apóstrofe a uma entidade ausente, morta, ou sem voz, que pressupõe a possibilidade de sua resposta e confere a ela o poder da fala. A voz adquire boca, olho, e finalmente face, um encadeamento que é manifesto na etimologia do nome do tropo, *prosopon poien*, fornecer uma máscara ou uma face (*prosopon*).” (De Man, 1984, pp. 75-76).

É importante notar que o verbo grego *poien*, de que vem a palavra *poiesis*, significa fazer, criar, e aponta para o caráter poético da criação desse rosto/máscara, enquanto, já desde o título, o ensaio de De Man trata a criação autobiográfica como des-figuração ou des-construção de uma face – formas pelas quais traduzo o termo *defacement*. Evidentemente, não se trata aqui de considerar a obra onettiana como autobiográfica, nessa citação que faço da imagem-conceito forjado por De Man, a partir dos *Essays Upon Epitaphs*, de Wordsworth. Contudo, em *A vida breve*, há uma personagem aparentemente secundária, cujo nome é

Onetti, com características que podem ser identificadas às do escritor uruguaio, conforme sabemos por alguns registros autobiográficos acerca dele, que também se chama Juan, como Brausen e Arce, aliás. O ensaio de De Man compreende, face à morte, o “discurso de autorrestauração” do texto literário – que é autobiográfico, em alguma medida –, sendo a mortalidade o que se restaura aí. (De Man, 1984, p. 81). Por isso, esse discurso é também de des-figuração: apagamento e alteração de figuras e nomes. Para compreender o dispositivo fantasmagórico da literatura de Onetti, podemos falar não de autobiografia, mas de “autofantasmografia”, se for possível o neologismo. Ou seja, em vez da escrita da própria vida, como se isso fosse mesmo possível, o que se tem é a escrita dos próprios fantasmas, pois é através deles que algum tipo de registro literário da vida é possível. Ao ser inscrita, no texto, a vida já deixou de sê-lo.

Ao se fornecer face (ou máscara) a essa figura que se cria e se desfaz, para que se criem outras, às quais se dão nomes diferentes e alterados, é preciso lembrar a etimologia das palavras “personificação” (fundamental na alegoria prosopéica), “personagem” (importantíssima para a narrativa de ficção) e “personalidade” (central para a psicologia e outros setores do conhecimento). Sabe-se que esses termos vêm do latim *persona*, que significa máscara, e de que deriva a palavra “persona”. Para que os fantasmas sejam visíveis (e audíveis), as máscaras lhes são necessárias, ou seja, são necessários os dispositivos de fazer ver (e falar), através das palavras: as fantasmagorias literárias.

Santa Maria: fantasmagoria. Poesia. Letra por letra, a cidade fantasma é construída poeticamente por outro fantasma, para outros fantasmas. Como num anagrama, jogo de letras que compõe imagens, o nome Santa Maria está contido na palavra fantasmagoria. Tanto quanto é contração de aspectos de Montevideu, de Buenos Aires, ou de alguma cidade às margens do rio da Prata ou do rio Paraná, sendo nenhuma cidade, Santa Maria é uma urbe de letras, e de luz e sombra, como as cidades dos romances e filmes negros, conforme já apontamos anteriormente, inventada para um argumento de um filme que não se faz, mas se faz como cidade fantasma da literatura. Como cidade imaginada, imaginária e vivida fantasmagoricamente, temos Santa Maria, onde se passa a história de *Deixemos falar o vento*, que também tem como espaço Lavanda.

Nomes de alguns personagens recorrentes na obra de Onetti ressoam entre si, ecoam: Brausen, Larsen, Arce, com sua semelhança engra-

nosa, no estrato fônico, e sua *différance* (não tão discreta quanto a derridiana), na escrita. Já nesse jogo de letras que compõem os nomes próprios percebe-se a impropriedade dos nomes, seu espelhismo e espelhamento em abismo, a duplicação e a multiplicação de fantasmas. Afinal, qualquer personagem é fantasmática, mas, em Onetti, a própria escrita chama a atenção para isso, já no nível dos significantes, e a identidade equivoca de suas personagens é sempre parcial, jocosa, irrisória. Sua identidade é sempre uma ficção, se dá na ficção. E sua alteridade se dá pelo “outro dizer”, ou pelo “dizer o outro”, da alegoria.

Larsen é apontado por Emir R. Monegal como figura alegórica (Monegal, 1974, pp.125-127), bem antes da escrita e publicação de *Deixemos falar o vento*, quando *Junta-Cadáveres*, como também é chamado, volta como cadáver – ou figura mais evidentemente fantasmagórica que as outras. Nesse romance do exílio espanhol de Onetti, Larsen não é uma mera personagem, mas pode ser também uma personificação alegórica: um avatar da história uruguaia em seu momento de ditadura. Avatar no sentido tanto de transfiguração quanto de reencarnação – irônica, no caso, como veremos. A ironia e o humor negro – *noir* – da aparição de Larsen, anos após sua morte parece atenuar, mas estranhamente também acentua, o horror da ditadura. O que há de apavorante, macabro e mortal nesse estado de coisas transfigurase, como num pesadelo tranquilo, graças ao dispositivo fantasmagórico que faz Larsen voltar de sua morte – que é literária, claro, assim como sua aparição. Junta-Cadáveres retorna como imagem de morto-vivo, porque era já uma imagem em sua anterior vida “letrada”. Poderíamos dizer: apesar da política “morte em vida” que é a ditadura, a vida continua, inclusive a vida literária ou imaginativa. Justamente graças à vida, a morte faz seu trabalho, que é o de desfazer.

Mas, com isso, não pretendo oferecer qualquer chave explicativa, principalmente política, que facilite ou feche o sentido desse episódio do romance. Apenas participo, como leitor e crítico, do jogo diverso, divertido e doloroso proposto pelo texto. À diferença de outras narrativas literárias que compõem alegorias das histórias nacionais nas obras de tantos escritores latino-americanos, de tipo mais explícito ou reducionista, em *Deixemos falar o vento* não há moral da “estória”, nem moral da História, muito menos moral da história nacional. Em Onetti, a alegoria é propositalmente falhada, no sentido de que suas metáforas da modernidade tardia, ou diferida e diferente, na América Latina, são também metáforas de uma necessária

frustração. Ou seja, esse processo de modernização é imperfeito, por não se completar. Em Onetti, e na produção de outros artistas, os “periféricos”, em geral, e particularmente nos latino-americanos, a alegoria acentua as falhas, fraturas e lacunas entre os fundamentos que a compõem. Em *Deixemos falar o vento*, uma característica fundamental de sua narrativa esgarçada, de sua prosa porosa, é a elipse, e, também por isso, por motivos estruturais, o título prosopopéico se justifica. Entretanto, essa estrutura arejada, pela qual as personagens se imobilizam e se calam para que o vento – o inumano – fale, paradoxalmente acentua a densidade e mesmo a opacidade do romance. Ao final de *Deixemos falar o vento*, por exemplo, as mortes violentas de Frieda e Seoane, respectivamente, amante e suposto filho de Medina, e amantes entre si, ocorrem nessas falhas alegórico-narrativas, e os leitores têm motivos para desconfiar do que o romance apresenta como “explicações” para essas mortes, à moda das narrativas policiais. E no último capítulo, o advento da catástrofe, que adivinhamos, trazida pelo vento, é apenas sugerido.

A própria configuração do protagonista da história, e seu narrador, na primeira parte do romance, é bastante elíptica e ensombrecida. O improvável enfermeiro, pintor e delegado de polícia Medina é tão ou mais fantasmagórico que o cadáver de Larsen, o já referido anti-herói de outras narrativas de Onetti, morto em *O estraleiro* (1961) e ressuscitado em *Junta-Cadáveres* (1964) e *Deixemos falar o vento*. Neste último caso, o humor macabro com que Junta Larsen volta como cadáver, que anda e fala, é reforçado pela narração e descrição de Medina: “Vi-o batendo nos vermes que lhe resvalavam de nariz a boca, distraído e resignado. Quando havia vários serpenteando no parquet, adiantava um sapato e os fazia morrer, com um ruído de suspiro curto”. (Onetti, 1981, p. 115). A ironia a que nos referimos antes está evidentemente no morto, cujo apelido era Junta-Cadáveres, o qual mata os vermes que o importunam, imprimindo à cena irrisória uma comicidade terrível.

Medina é tão fantasmagórico quanto o morto-vivo com quem conversa, porque é mais a personificação de um tipo genérico de detetives de narrativas literárias e cinematográficas da tradição *noir*, tipo mesclado à figura também arquetípica de tantos *outsiders* existencialistas da literatura: deprimidos, mas sensuais; cínicos, mas sensíveis; duros, mas algo sentimentais; egoístas, mas também generosos. E, principalmente, devido a essas qualidades todas, Medina

não tem contornos nítidos e fixos, e está longe de ter algo que se convencionou chamar de “densidade psicológica”, sendo uma figura fantasmagórica que encarna superficialmente tais características graças às tradições literárias e cinematográficas referidas, e é engolfado pela opacidade circundante.

Na periferia do capitalismo tardio, e nos confins do simulacro, Medina tem algo de Marlowe, detetive *hard-boiled* de Raymond Chandler, que, junto com William Faulkner, é referência literária importante em Onetti. A respeito da relação deste com o autor de *Om e a fúria*, Rama, em *La tecnificación narrativa*, refere-se ao livro de James Irby, *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, publicado pela Unam, já em 1956 (Rama, 1986, pp. 302-303). O próprio Onetti escreveu artigos sobre Faulkner (Onetti, 1975) e, a respeito dos dois escritores americanos, afirmou em entrevista a Ricardo Piglia:

A influencia de Faulkner é indubitável. Sobretudo em *Terra de ninguém*, alguns capítulos ou pedaços, e do principio ao fim em *Para esta noite*. Não entendo o de Chandler porque o descobri muito tarde. Talvez você tenha sabido de minha proclamada admiração por ele. Esta admiração, que conservei ao relê-lo, foi posta em ridículo – e em público – por críticos diplomados que cometeram o erro de escrever romances. Teriam sido menos maus com prévio estudo a sério das andanças de Philip Marlowe. (Onetti, 1970).

Não é por acaso que, logo no início de *Deixemos falar o vento*, o narrador-protagonista, em seu papel de enfermeiro, refere-se ao “longo sono” de seu velho e moribundo paciente (Onetti, 1981, p. 13). *The big sleep* (1939) é um importante romance policial de Chandler, e teve sua primeira versão cinematográfica em 1946, dirigida por Howard Hawks, com roteiro de Faulkner. Apesar dos estilos muito diferentes, Onetti tem em comum com os dois escritores norte-americanos a maestria na orquestração dos pontos de vista, e o gosto pelas tramas complicadas e pela poesia enigmática com que se tecem as fábulas da marginalidade e da decadência. Parece, assim, que as histórias interessam principalmente pelo modo de contá-las. O que se conta “parece” ser o que menos conta. Inclusive, o anedotário do filme dirigido por Hawks indica ter havido uma discussão, já nas filmagens, acerca da confusão do roteiro, sendo que Chandler foi consultado sobre pontos obscuros do enredo, não conseguindo (ou não querendo) responder às questões levantadas. (Matros, 2001, p. 81). Não importa saber

quem matou fulano, em um tipo de narrativa que se compraz em outro tipo de enigma: o que não pode ser resolvido, ou o que não se quer resolver. Daí a estrutura em abismo da história-dentro-da-história, da investigação de um enigma que leva a outro, que, por sua vez, gera mais um enigma, e assim por diante.

As obras sofisticadas dos dois escritores americanos, um na literatura canonicamente “respeitável” (Faulkner) e outro na popular *pulp fiction* (Chandler), e o conflituoso e frustrante trabalho de ambos como roteiristas de cinema em Hollywood, (Gedulf, 1981), nos remetem a Brausen, argumentista e roteirista de um filme fantasma, sem suporte material. Uma película que não se faz, que não leva à produção de imagens técnicas, mas à criação de uma imagem a ser habitada, literariamente: Santa Maria. Entretanto, a autorreflexividade desconcertante do que poderíamos chamar de existencialismo fantasmagórico, ou textual, diferencia o romance de Onetti das narrativas de Faulkner e Chandler. No diálogo entre o delegado Medina e o cadáver vivo de Larsen temos uma irônica reflexão sobre a própria “saga de Santa Maria”, sobre ela ser uma invenção ficcional, um produto da imaginação, uma cidade escrita. Em meio às larvas que saem de sua boca e nariz, Larsen diz a Medina:

– Brausen: estirou-se para dormir a sesta, e ficou inventando Santa Maria. Está claro.

– Mas eu estive ali. Você também.

– Está escrito, nada mais. Provas não há. Assim que eu lhe repito: faça o mesmo. Estire-se na cama, invente você também. Fabrique-se a Santa Maria que mais lhe agrada, minta, sonhe pessoas e coisas, acontecimentos. (Onetti, 1981, p. 117).

Logo após esse diálogo que evidencia e questiona a própria existência dos fantasmas, depois do conselho do morto vivo a Medina, termina a primeira parte do romance, narrado em primeira pessoa, e começa a segunda parte, cuja narração se dá na terceira pessoa. Nela, o enfermeiro-pintor, que estava “exilado” em Lavanda, se torna (ou se imagina, ou se sonha, ou se inventa) delegado de polícia em Santa Maria, onde é “narrado” como um detetive de uma “estória” *noir*, espectro entre espectros: “Quase pisando mãos de mendigos e de ladões, Medina entrou na sombra dos arcos do mercado velho de Santa Maria”, em que, “murcho, pálido, o grande letreiro de pano dizia: ESCRITO POR BRAUSEN” (Onetti, 1981, p. 121).

Às margens deterioradas do velho mercado da cidade vivida e imaginada, a marca de uma autoria fantasmática está na imagem do letreiro de pano, que não se explica, mas podemos conceber como tela de cinema, onde se projetam letras, fora de um cinema, mas dentro de um filme imaginário. Ou podemos ver o letreiro murcho como inútil anúncio publicitário desse filme fantasmagórico, inexistente, para cuja escrita Brausen inventou Santa Maria, sendo ele mesmo uma invenção.

Bibliografia

- DE MAN, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- GEDULF, Harry M. *Los escritores frente al cine*. Trad. Isabel Villena. Madrid, Fundamentos, 1981.
- MATTOS, A. C. Gomes de. *O outro lado da noite: Filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- MILNER, Max. *La fantasmagoría*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Narradores de esta América*. v.2. Buenos Aires: Alfá argentina, 1974.
- ONETTI, Juan Carlos. *Deixemos falar o vento*. Trad. Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- ONETTI, Juan Carlos. *A vida breve*. Trad. Joselly Vianna Baptista. São Paulo: Planeta, 2004.
- ONETTI, Juan Carlos. Entrevista a Ricardo Piglia, 1970. Disponível em <http://www.onetti.net/es/entrevistas/piglia>
- ONETTI, Juan Carlos. *Requiem para Faulkner y otros artículos*. Montevideo: Arca/Calicanto: 1975.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- RAMA, Ángel. *La novela en América Latina (Panoramias 1920-1980)*. Xalapa/Montevideo: Fundación Ángel Rama/Universidad Veracruzana, 1986.

TEORÍA FALSA ACERCA
DE CÓMO ALGUIEN SE HACE ESCRITOR.
CORRESPONDENCIA ENTRE
JUAN CARLOS ONETTI Y JULIO E. PAYRÓ

Carlos Liscano

¹
Desde hace unos diez años he venido desarrollando una teoría falsa sobre cómo alguien se convierte en escritor. Digo falsa porque no tengo forma de demostrar lo que pienso y porque hasta ahora el objeto de estudio he sido yo y el método la introspección. Ambas cosas dejan mi teoría en el campo de la mera especulación ociosa que, entre otros resultados menores, me dio asunto para escribir un libro, *El escritor y el otro*, de donde me tomo prestado parte de lo que voy a decir. La correspondencia entre Onetti y Julio Payró me permite ahora intentar ver hasta dónde mi falsa teoría es aplicable.

Dice esta teoría falsa que el escritor es la mayor obra del escritor. El escritor es una ficción y su obra principal no son sus libros sino que es él mismo, la invención del personaje que los va a escribir. Aclaro que en mi concepto la vida del escritor, la vida privada, íntima, los detalles, el modo en que transcurren sus días, sólo importan para ver cómo la experiencia se repite de uno en otro y puede rastrearse, como en este caso, en su correspondencia. Lo que me interesa de las cartas no es, entonces, la vida de Onetti antes de serlo sino el proceso por el que un individuo que ronda los treinta años inventa al escritor que va a ser.

Todo escritor es un personaje inventado por el individuo que quiere ser escritor. Hay un individuo que lleva una vida común, fantástica o anodina, y un día decide ser escritor y para serlo está obligado a inventar a un personaje que será quien escriba la obra deseada. El proceso de invención, en el mejor de los casos y con suerte, ocurre alrededor de los treinta años. El individuo no tiene por qué pensar que está inventando a otro, el que va a escribir su obra. Ni siquiera

tiene por qué darse cuenta de que, si lo consigue, dejará para siempre de ser quien ha sido hasta ese momento. Tampoco tiene por qué entender que las dudas, la vanidad, la sensación de fracaso que lo dominan y el sufrimiento que por momentos lo doblega, son ineludibles y son esenciales al proyecto en que se ha metido: el de crear a otro. A la vez, según esta casi teoría, el fracaso de quien quiere escribir y no lo logra radica en no haber podido o no haber sabido inventar al escritor que quiere ser. La obra estará en función del individuo inventado, de la elección que éste hace de sus maestros y, fundamentalmente, de la radicalidad de la decisión. Proponerse ser escritor exige pasión, confianza ilimitada en uno mismo, y un poco de soberbia: la de creer que uno tiene algo para decir, algo que todavía nadie ha dicho, o una forma de decir aún no conocida.

Decidir ser escritor es elegir un modo de estar en el mundo y es excluyente de otras opciones. No admite matices. No se puede ser escritor a medias. Esto no quiere decir que el individuo no se vea obligado a trabajar en cualquier cosa para sobrevivir. Al contrario, la prueba de que su decisión es firme, radical, sin vueltas, es que desecha cualquier actividad que le impida escribir. Si la invención está hecha de este modo, y sólo de este modo, tarde o temprano la obra aparecerá y algún día será reconocida.

El invento, que es tarea necesariamente solitaria, es dolorosa. Es una convicción, es una fe a la que se accede casi de golpe, aunque no sin esfuerzo, y para la que luego habrá que trabajar mucho tiempo. Es el sometimiento a una disciplina que se desarrollará toda la vida; es un viaje hacia la lucidez. Se alcanza la lucidez o se queda por el camino, pero es a la lucidez literaria a donde se quiere llegar.

Quien quiere ser escritor tiene que inventar al individuo que escribe, o al individuo que va a escribir sus obras, y a partir de ese momento, mientras dure la invención, pasará a ser el sirviente del inventado en ciernes. El inventado será un escritor inmenso, que todo el mundo lee. O será inmenso pero poco apreciado por sus contemporáneos. Lo necesario es que, antes de ser cualesquiera de esas cosas, que son sólo resultado, ocurra la invención. El invento no se da de una vez. Hay etapas. Se debe hallar una voz que cuenta. Hay que definir sobre qué se quiere escribir, sobre qué no se va a escribir. Hay que elegir las influencias, los maestros, y serles fiel, para imitarlos, para diferenciarse. La invención, que es una disciplina, es una renuncia. El individuo se transforma en sirviente de sí mismo, de su idea.

El sirviente renuncia a todo lo que no sea dedicar la vida a inventar a ese personaje principal. Para que el inventado exista, el sirviente se ocupará de las cosas que no tienen relación con la escritura.

Onetti reconoce en las cartas que su problema radica en que tiene dificultades para relacionarse con el mundo. Su sirviente es un poco inútil para las cosas prácticas, para conseguir un trabajo como la gente, para hacerse conocer. "Yo soy un tipo sin relación con el mundo", dice en la carta 52, lamentándose de que María Julia, su mujer lo ha dejado: "Toda mi comunicación con el mundo la establecía a través de ella y perdida ella no hay caso" (Onetti, 2009). Aquí ya habla el inventado, cuyo sirviente tiene que trabajar muchas horas y así el personaje no puede escribir. En ese momento, 1942, Onetti ya es escritor y piensa como escritor. Aunque su sirviente deba trabajar mucho para ganarse la vida, él no es un trabajador poco eficaz que en los ratos libres escribe. Es un escritor que no tiene más remedio que trabajar para poder vivir.

2

Las cartas de Onetti a Payró (no conocemos las de Payró a Onetti), y las reseñas y comentarios sobre este libro, empiezan a iluminar un mundo al que la crítica ha dedicado poca o ninguna atención, actitud que ha favorecido que el vacío se cubra con suposiciones, se hagan extrapolaciones anacrónicas y lo legendario domine sobre el conocimiento documentado. Para elaborar esa leyenda onetiana trabajaron los coetáneos del autor -la generación del 45-, muchos críticos hasta hoy, y Juan Carlos Onetti. Quiero aclarar que todo lo que aquí diga respecto a la leyenda de Onetti y su participación en esa creación no supone que el escritor lo haya hecho de manera consciente ni planificada. Sólo me propongo intentar demostrar, partiendo de esta correspondencia y de mi falsa teoría, que entre los años 1937 y 1943 Onetti inventó al escritor que iba a escribir su obra y que para hacer esa invención debió pasar por las etapas por las que pasan todos o casi todos los escritores. Nunca quiso, nunca le interesó, hablar de sus años de búsqueda, de "educación sentimental". Quienes lo entrevistaron no le preguntaron cómo había sido esa etapa, y si lo hicieron recibieron una burla o una broma por respuesta. Me refiero a cosas como éstas: no sabemos cuál fue la formación de Onetti. Él no hablaba de ella y nadie se lo preguntó. Sabemos que Onetti leía francés e inglés y que hizo algunas traducciones. Se dice que tuvo una

escolaridad de muy pocos años, que solo fue hasta primer año de liceo. ¿Dónde aprendió esas lenguas? Porque para leer a Faulkner, a Proust y a Céline en las lenguas originales hay que dominar muy bien el inglés y el francés.

Hugo Verani rescata, edita y publica sesenta y siete textos hasta ahora desconocidos que Onetti escribió a Payró entre 1937 y 1957. Julio E. Payró, crítico de arte, artista y docente argentino, era diez años mayor que su corresponsal uruguayo. Las cartas se conservan en dos instituciones de Estados Unidos: la Research Library del Getty Research Institute, Los Ángeles, California, y en la Hesburgh Library de la University of Notre Dame, South Bend, Indiana.

En las cartas escritas entre 1937 y 1943 accedemos a un Onetti preonettiano. Vemos a un hombre que en 1937 tenía veintiocho años, un joven frágil, dubitativo, por momentos grandilocuente, fantástico, a la vez convencido de qué quiere ser, para qué vive. En las cartas hay un Onetti que la leyenda no niega, pero tampoco nos ha dejado conocer. Frente a la imagen del Onetti hosco, hurraño, que busca el aislamiento, frente a esa imagen que él mismo cultivó, un hombre a quien los afectos poco le importarían, aparece en las cartas un joven sensible al aprecio personal de un hombre mayor y más culto que él, a quien Onetti le demuestra admiración y cuya amistad necesita. Es un joven que dice sin ironía la alegría que siente cada vez que recibe cartas del amigo, que protesta por no recibir las, reclama más, exige visitas, paseos, vacaciones compartidas. “No me olvide y cuando quiera y pueda escribame. Sólo la noticia de que me ha llegado carta suya alcanza para dejarme más contento”, dice en la carta 1, de 1937.

Entre 1937 y 1943 las cartas dan cuenta de la vida dura, años de pobreza, de desempleo económico y miserias cotidianas, de falta de trabajo o, casi peor, de estar obligado a trabajos indignos de sus ilusiones de artista. Al mismo tiempo se está definiendo el artista que será, su voz, su estilo, su postura intelectual, que consiste en una especie de antiintelectualismo que desarrollará hasta el fin de sus días en Madrid.

En 1937, 1938, 1939, Onetti es un hombre que sabe que sólo quiere ser escritor y ninguna otra cosa. El problema radica en que todavía no logró inventar al escritor que quiere ser. Ha elegido lo que quiere ser, pero eso no alcanza: debe construir al que quiere ser. En 1937 sólo ha publicado tres cuentos y se desespera por llegar al libro, por verse publicado. Lee, elige a los autores que admira, Joyce, Proust, luego será Faulkner. Se busca a sí mismo, cree en lo que está haciendo

y por momentos lo domina la vanidad. Al poco rato, en la misma carta, ironiza sobre lo que acaba de decir. Su interlocutor es un hombre culto, un intelectual formado en Europa, en quien busca confirmación, reconocimiento, y ante el amigo no debe exagerar sobre sus posibilidades de escritor. El amigo sabía que antes de 1937 solo había publicado tres cuentos en la prensa argentina.

En las cartas queda claro cómo el futuro escritor elabora un sentido de la obra literaria como absoluto, a la vez que quiere ser sólo “un tipo que a veces escribe”. Está construyendo al personaje escritor y, en la misma operación, construye su propio mito que otros se encargarán de transformar en leyenda. De la euforia a la miseria espiritual hay muy poca distancia. Onetti es un escritor que pincha retratos en la pared, detrás de la cama, y entre sus admirados maestros se coloca a sí mismo. A la vez busca desesperadamente salir del “estado” de inédito, del anonimato. Las dos cosas son contradictorias y pueden darse a la vez: la soberbia y la desazón. Es más, creo que si no se dieran al mismo tiempo no podría ocurrir la invención del escritor. Porque, una de dos, o el individuo se infatúa tanto que no puede llegar a crear nada, o se hunde en la depresión y no habrá nada que pueda sacarlo del pozo, palabra que, tratándose de Onetti, adquiere connotaciones especiales.

3

Algunos ejemplos de lo que trato de decir. Hasta la publicación de estas cartas todos creíamos –quizá no todos, pero yo y todos los que conozco que se ocuparon del asunto creíamos– que Onetti escribió *El pozo* en un fin de semana en que se quedó sin cigarrillos y en Buenos Aires estaba prohibido vender tabaco en esos días. La leyenda, sintetizándola, decía, dice, que un viernes de noche se quedó sin tabaco y para poder soportar la abstinencia se puso a escribir y de una sentada, en unas cuantas horas, escribió *El pozo*. Ahora sabemos que escribió tres versiones de ese libro e intentó publicarlo en la revista *Sur* y no lo consiguió.

En la carta 2 cuenta que escribió una obra de teatro que le es “casi indiferente”, y que lo hizo “pensando en el público y en los derechos de autor”, que era lo que dominaba gran parte de su tiempo, la necesidad de conseguir plata. En la carta 3 escribe datos para que sus futuros biógrafos tengan dónde informarse: “tal vez no sean inútiles para los sucesores de Ludwig y Maurrois”. En la carta 12 dice que trabaja en una novela que es “the best of the world”. En la misma

critica a Joaquín Torres García por ser "fanático ortodoxo dogmático". "Por otra parte, un poquito de envidia. Imagínese tener esa fe loca". Al mismo tiempo le critica y le envidia la fe. Nosotros podríamos decir hoy que estas cartas dan cuenta de que el autor padecía del mismo mal que le critica al admirado maestro. Por más que diga: "Y pensar que uno - corroído por infernal e innato escepticismo - llega hasta sonreír de lo que uno mismo escribe", y aunque diga e insista en su falta de fe, las cartas dicen que él es también un "fanático ortodoxo dogmático" de la escritura.

En la carta 13 dice que sólo aceptará ser "un" Shakespeare: "No acepto ser un Acharad platino. O Willy o un corno". Enseguida trata de quitarle hierro a tanta grandilocuencia. Dice que "si no hay más remedio" se conformará con ser "un tal Onetti". Pero entiende que también ese "un tal Onetti", dicho de un autor de tres cuentos publicados, puede ser tomado como otra fanfarronada. Entonces, en la misma frase, recurre otra vez a la ironía: "un tal Onetti de Uruguay S.A." Porque a los problemas económicos de todos los días se suma que la aceptación de su obra en ese momento no sólo no le da para ser "Willy"; ni siquiera le da para ser "un tal Onetti".

En la carta 6, de fecha imprecisa entre 1937 y 1938, le pide a Eduardo Mallea que le devuelva una novela y un relato. Verani supone que pueden ser *Tiempo de abrazar* y la segunda versión de *El pozo*. El motivo del pedido de devolución: es que le acaban "de ofrecer una oportunidad de edición". Tiempo después encontramos un dato que nos permite sospechar que el ofrecimiento del que le habló a Mallea se frustró o era una excusa para que le devolviera los manuscritos.

Por la carta 22 sabemos que en setiembre de 1938 *El pozo* sigue inédito. Esta carta es testimonio del caso repetido y muy conocido del escritor joven que no encuentra quien lo edite y se desespera y cree que puede cortar camino haciendo sus propias ediciones. Si las editoriales no lo quieren, igual el mundo se enterará de quién es él. De paso, la fantasía suele incluir la esperanza de que luego vendrán los editores a pedirle a uno que por favor le entregue todo lo que tiene para publicarlo. Onetti le cuenta a Payró que acaba de encontrar el remedio para su condición de autor sin ningún libro editado. Está "planeando una Editorial", y escribe editorial con mayúscula. "El asunto está ya adelantado y - debido a mi recién nacido genio financiero - no puede dar pérdidas". Mientras escribe entrevé la sonrisa piadosa del amigo, de ahí la mención de su inexistente "genio financiero". Establecido el tono

mediante la ironía, continúa fantaseando con mucha seriedad: "Es un poquito largo de explicar. Consiste en que la propaganda y la presentación del libro, de cada libro, se hace antes de imprimirlo. Y también se venden antes, por un sistema de bonos. De manera que hasta no estar salvados los gastos no se hace la impresión". No es necesario ser advino para saber cuál será el primer título de la floreciente empresa. Onetti no se anima a contárselo al querido amigo: "No le digo cuál será el primer libro porque me da vergüenza". Enseguida viene lo que uno sospecha es el verdadero motivo de la carta: "Solicito por la presente un préstamo de diez pesos oro uruguayos". Demás está decir que no hay noticias de que la "Editorial" se haya puesto en marcha. El autor siguió inédito en libro un tiempo más.

También Onetti, para salir de su situación de inédito, hace lo que todos los escritores conocemos y hacemos: recurrir a los concursos. En la carta 18 le pide a Payró que le averigüe sobre un concurso de novelas en Buenos Aires. En la 19, quince días después, se lo recuerda y agrega "Piense en las letras argentinas y en lo que ellas se perderían". En la carta 26 le anuncia que se presentó al concurso de cuentos de *La Prensa*. Enseguida la ironía: "con los ochocientos pesos que me darán iré a hacerle una visita, con la medalla de oro en la solapa. Averigüe, pues, cuándo reparten los premios y espérame para esa fecha". Su esperanza de ganar el concurso, la alegría adelantada de pensar en que ya tiene los ochocientos pesos en el bolsillo, y ganados con un cuento, van junto a la sonrisa triste que le viene cuando piensa que probablemente no gane el concurso. La vida le confirma su sospecha dolorosa. En la carta 27, un mes y una semana después, se queja en broma de que no le dieron el premio.

Hay otras muestras de dudas mezcladas a la vanidad. Las dudas se las dicta la vida, la vanidad le viene de su fe, de su decisión radical, de su convicción de que algún día será un gran escritor. En las cartas 27 y 28 habla del estilo "onettiano". En la carta 21, posiblemente de 1938, le cuenta que está ejerciendo una especie de magisterio. "A mi proveecta edad es creíble que jóvenes y no tanto me pregunten, por caminos que suponen desviados y astutos 'cómo hay que escribir' ... Como soy paciente aconsejo escribir como que salga del forro del estómago". Tiene 29 años, sigue siendo autor de tres cuentos publicados y ya hay quienes necesitan de su experiencia como escritor.

En la carta 29 puede, por fin, contarle a su amigo que Onetti es ya un escritor de libros. Le anuncia a Payró la publicación de *El pozo*,

reescrito por tercera vez. En la 30 ha dejado de ser un autor inédito: le envía *El pozo* a Payró; “el primer libro de su amigo que sale al mundo”. Tiene treinta años y un libro publicado, ya es escritor, que es lo más grande que le puede ocurrir a quien ha elegido el arte solitario y silencioso. Es un momento grandioso, incomparable, que uno puede suponer que confirma y a la vez da seguridad. No será así. Nunca es así. No puede ser así. Porque al escritor no le interesa el libro que acaba de publicar sino los otros, los que todavía no escribió. Y vuelven las dudas, el alcohol, la desesperación. Porque la invención del escritor no termina nunca. En instantes se puede volver a pasar de la euforia a la miseria.

En la carta 36, de 1941, se queja porque el trabajo en *Marcha* no le deja tiempo para escribir. La queja no puede ir sin la ironía que le dé una dimensión pequeña a sus grandiosas ilusiones, que no se confunda con vanidad lo que es fe y confianza en su capacidad. Lo hace de un modo invertido, exagerando pero sin duda creyendo lo que dice: “Me ha llegado el turno de decir que el trabajo me impide llegar a las generaciones futuras algunos Quijotes y dos o tres Hamlets”. En la carta 49, del 26 enero de 1942, está otra vez en el pozo: “Todas las veces que he querido construir delibradamente, pocas veces fueron, fracasé”. En la carta 62 vuelve a contar que tampoco le dieron otro premio.

Uno de los momentos más dramáticos de esta correspondencia, donde se combinan la euforia, la frustración y la locura está en la carta 44. El 11 de agosto de 1941 dice Onetti a Payró: “Le pido perdón por haber desaparecido de aquella manera. Viví no sé cuántas horas en el otro mundo, sin casi comer, sin casi dormir, teniendo como alimento Old Parr y Philip Morris y algo que no es decible. Usted comprenderá lo que quiere decir estar boquiabierto, con los ojos perdidos en un misterio doloroso que sujeta nuestras manos, estar así, quemándose los dedos en una, en la felicidad, acurrucado al mismo tiempo en el fondo de un mar de la más negra y asfixiante neurastenia. Y tener un recuerdo de total pureza para consuelo y para desdicha en los días comunes que se reinician, la seguridad al menos de saber que uno es capaz, sin esfuerzo, espontáneamente y deseándolo, de adorar con las manos en los bolsillos y metros de distancia. *Good bye*. Acabo de llegar y estoy idiota”.

“Algo que no es decible”, ¿qué es? ¿No es decible por pudor o porque no encuentra palabras para decirlo? He consultado a Hugo Verani sobre qué puede ser eso no decible. Me dio una respuesta que no voy a decir. Mejor no saberlo para que podamos seguir especulando.

En ese momento Onetti ya es Onetti, solo le falta escribir sus obras principales. No escapará al dolor, a la sensación de fracaso, a la vanidad, pero ya no volverá a ser quien fue. Mientras otros intentan escribir, el que accede al conocimiento ya sabe que su invento funciona, que a partir de ese momento hay un escritor más en el mundo. No importa que los demás no lo sepan, no importa que la obra del inventado todavía no esté escrita. El sirviente no tiene dudas, sabe que su inventado no se distraerá nunca, que verá siempre el mundo desde la escritura, desde la obra que habrá de escribir algún día. El sirviente puede arrastrarse por la vida, o arrastrar una vida, un trabajo que no le gusta, sin arte, sin luz. No le importa. Sabe que a la noche, o cuando tenga tiempo, el inventado se sentará a escribir y la vida será luminosa. La terrible disciplina a la que el sirviente se somete le da como compensación la libertad de sentir que, cuando escribe, el mundo está a su disposición. Para eso vive, para que el inventado pueda sentarse y avanzar en el camino hacia la luzidez.

Cuando la obra está en la calle aparecen otros que participan de la invención, le agregan detalles, matices, una leyenda. El primero que ayuda a la invención es el lector: inventa su propio escritor a partir del libro que lee. Luego los críticos continúan inventando paisajes, vinculos, caminos en un país que no existe hasta que ellos lo describen. Cuando el sirviente ya no reconoce al inventado, entiendo que la fe sin fundamento, su soledad de años dedicados a la invención, eran acertadas.

Bibliografía

ONETTI, Juan Carlos Onetti. *Carras de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*. Edición crítica, estudio preliminar y notas de Hugo J. Verani. Montevideo, Trilce, 2009.

UMA FORMA DE DELICADEZA

Tabajara Ruas

No final dos anos 60, em Porto Alegre, todos estávamos em torno dos 20 anos, todos queríamos ser escritores e todos queríamos assassinar algum ditador.

Onetti queria exatamente isso, 30 anos antes.

A diferença com ele é que, no final dos anos 60, em Porto Alegre, todos nós íamos Julio Cortazar, Mário Vargas Llosa, Luis Carlos Borges e Alejo Carpentier.

Nunca tínhamos sequer ouvido falar de um uruguaio chamado Onetti...

... Até o dia em que começou a aparecer em Porto Alegre o pessoal de Livramento, Santana do Livramento, cidade cortada ao meio. A outra metade se chama Rivera e está no Uruguai. A metade chamada Livramento está no Brasil. Coisas da nossa confusa História.

Pois o pessoal de Livramento tinha uma mania ou doença ou sarna que, segundo sei, persiste até hoje. Queriam ser jornalista, todos eles, e vinham a Porto Alegre com esse curioso propósito. Muitos conseguiram.

Um deles, um certo Danilo Ucha, foi o primeiro a dizer, com ar superior, que todos esses ídolos por quem suspirávamos estavam presas a serem derrubados dos seus pedestais. Uma heresia dessas só merecia nosso desprezo, mas ele deu nome ao monstro que espreitava no horizonte: Onetti. E mais ainda: ele, Ucha, tinha ido a Montevideu e feito uma entrevista com Onetti.

Aquilo deixou na mesa do café um silêncio de fim de mundo. Uma entrevista?

Nunca vou esquecer a pose de Danilo Ucha observando nosso silêncio de fim de mundo.

É um homem difícil, esse Onetti, disse, para nosso consolo. Mal consegui arrancar algumas palavras dele, mas trouxe um livro.

Olhamos, ávidos, para a capa de *Los Adioses*, o primeiro livro de Onetti que eu tive em minhas mãos. Alguns dias depois me coube ler esse livro, dedicado a uma certa Idea Vilariño. Até hoje me assombra o mistério desse livro. Hoje sei, ou julgo que sei, que o mistério desse livro é sua inigualável perícia técnica, sua excepcional capacidade de elipse, que envolve o leitor e o joga num dilema ético que, apesar do passar dos anos, teimosamente persiste.

Hoje, julgo que sei porque me habituei com as elipses de Onetti, com sua soberba capacidade de contar apenas o necessário e deixar ao leitor o seu espaço de leitor.

Porque a elipse é uma forma de delicadeza.

O espaço do próximo é fundamental na vida, em todas suas facetas. Nas relações de amizade, de trabalho ou de amor, se o próximo - o meu próximo, o teu próximo - não tem espaço, a relação tende à asfixia. Assim é, rigorosamente, na literatura.

Desde Tchecov, sabemos que um conto sempre conta duas histórias. Hemingway nos alertou para o fenômeno do *iceberg* - de que o principal está submerso. E Ricardo Piglia enumerou uma tese de onze variantes sobre o conto e suas possibilidades de uma história secreta embutida nele, a história que cabe ao leitor descobrir.

O bom leitor não é burro, sabia Onetti - e era para esses que ele escrevia. Toda sua obra é feita de hiatos, de espaços, de lacunas que suas palavras únicas e sugestivas propiciavam ao leitor a possibilidade de desencadear - como ele escrevia repetidamente em cada conto, em cada novela - a imaginação.

Ele próprio, Onetti, disse numa entrevista:

“Brausen faz algo muito comum: se imagina em outra vida...”

Algo muito comum. *Algo mui corrente...*

Claro. Não é isso que nós fazemos? Vamos pensar sensatamente, friamente, e vamos tentar identificar quantas vezes ao dia cogitamos para nossas vidas outro lugar, outra situação, outro sentimento, outra alegria, outra tristeza, outra memória, outro amor.

Vejam: estou falando de nós, pobres mortais, não dos personagens de Onetti. Sempre me pareceu que Onetti é o escritor das pessoas comuns e de seus sonhos também comuns. De suas vidas, que todos nós sabemos, são vidas breves. O que não é comum é o talento

de Onetti para contar essas vidas, e nos tornar cúmplices delas em páginas de extraordinária beleza.

Por isso me espanta sempre o rótulo de escritor dos perdedores, dos tristes, solitários e amargurados do mundo.

Nunca li em Onetti nada que não estivesse ao meu redor ou dentro de mim.

Eu disse que liamos Cortázar, Garcia Márquez e Carpentier e fazíamos isso com exaltação genuína, porque estávamos diante de grande literatura, de grandes aventuras humanas, de prodigiosa imaginação e rigor técnico, mas esses livros maravilhosos, e com certeza eternos, falavam de florestas indavassáveis, de rios gigantescos, de cordilheiras nevadas e de exércitos marchando para batalhas imponentes e de generais e guerreiros e de coisas majestosas e mágicas.

Antonio Muñoz Molina escreveu um bellissimo prefácio para os *Contos Completos*, de Onetti, editados pela Alfaguara. Ali, louva com propriedade e admiração todos os méritos do autor, mas me parece que comete um lapso banal do imaginário europeu.

Molina diz, com boas intenções, numa comparação com os grandes do boom que acabei de citar, que “os relatos de Onetti careciam radicalmente de cor local”... como se a cor local da América Latina fosse apenas a navegação nos rios profundos, os voos de ciganos em tapetes mágicos ou ditadores centenários perdidos em labirintos sem começo nem fim.

Sempre achei que a nossa cor local era o cinza e o frio de Montevideu, a dos seus cafés com pessoas solitárias de sobretudos escuros bebendo café e lendo jornal, a dos longos invernos gelados com o vento açoitando nas esquinas. O cinza e o frio de Buenos Aires e seus cafés, o cinza e o frio de Porto Alegre e seus cafés.

Essa sempre foi nossa cor local, a dos habitantes do sul da América do Sul. Onetti a reproduziu para nós em cada página que escreveu. A cor do medo.

Onetti falava de nossos medos. Era um tempo de medo. Era o tempo das ditaduras. Das inseguranças e da vulnerabilidade.

Eu comecei a ler Onetti no tempo das ditaduras militares, e, embora ele não se referisse a elas, em nenhum momento suspeitei que Onetti se omitisse ou acovardasse. Sempre encontrei nos livros dele um profundo sentido político, o entendimento de Platão, de que a política é a alma do homem.

Defendi Onetti e seus livros em memoráveis discussões literárias em mesas de bares ao redor do mundo com meus camaradas de luta política, que preferiam ler sobre bandeiras e tratores do que sobre seres humanos.

Sempre me pareceu que as narrativas de Onetti se passavam à beira de algum abismo profundo e inescrutável, o inferno tão temido talvez, e que seus personagens fatalmente acabariam por cair nesse abismo.

A violência moral e psicológica é a marca de seus livros, mas a violência física ronda como um dobermann de dentes afiados. Eram tempos de violência física, de sangue derramado, e essa violência está nas páginas de Onetti, como o sangue que as ditaduras derramaram, escondida, atrás de muros, na calada da noite.

Nas páginas de seus livros está explícito que no destino do ser humano é incluído um misterioso horror, sempre próximo de se tornar realidade. E ele se torna realidade nos lábios de Larsen rebentados a socos pelos barqueiros no final de *O estaleiro*; no impulso do jornalista insonne de agarrar um travesseiro e afoegar por piedade a pequena prostituta faminta, a gêmea menor; na frieza com que o poderoso capitalista Jeremias Petrus prepara seus quatro dobermanns para o ataque do amante de sua amante; na pequena nota do jornal de exilados noticiando que Maria José Lenos, estudante, se encontra desapa-recida; no revólver na boca de querida Tantriste, nos três golpes falhados do gatilho, no quarto tiro da bala que lhe rompeu o cérebro.

O segundo livro de Onetti que eu li foi *Para esta noite*, o mais parecido a algum romance de aventuras que ele escreveu, e ali estava a história de um homem em fuga de uma cidade bombardeada.

Naqueles dias também eu estava em fuga, mas me identifiquei foi com os personagens de *La vida breve*, que eu li em Paissandu, cidade uruguia à beira de um rio, diante da Argentina.

Eu precisava ir para bem longe, para Santiago do Chile, e esperava uma pessoa que eu não sabia quem era para me levar numa barca que me levaria até a outra margem e dali para quem sabe onde.

Eu estava hospedado num quarto no segundo andar de um hotel em Paissandu, na beira do rio, e descia a cada hora para a portaria a fim de perguntar se tinha alguma mensagem para mim, via o recepcionista sacudir a cabeça com um sorriso estranho. Depois eu subia e mergulhava na leitura.

Naquela longa tarde de verão eu comecei a perceber que estava experimentando uma experiência transformadora, e não era porque tinha 25 anos e estava em fuga e vivia naquele momento o sonho humano da aventura, mas porque lia aquele livro sobre aquelas criaturas pacíficas, um tanto tolas, preguiçosas, viciadas, com pequenas esperanças e pequenos amores, e eles me envolviam mais profundamente com suas breves vidas do que a revolução que palpitava no meu jovem coração, mais do que a saudade de casa e do que o medo dos perseguidores.

Naquela cama daquele quarto de hotel, com a luz escassa entrando pela janela através da cortina transparente e encardida, eu descobria que queria ser escritor.

Era uma revelação, havia um som de epifânia no vento, mas havia também algo amargo e frustrante. Nós, aspirantes a escritores do início dos 70, éramos esmagados pela geração de gigantes como García Márquez, Cortázar, Rulfo e Borges. E agora vinha mais esse enorme Onetti nos mostrar a montanha que precisaríamos escalar se queríamos mesmo ser escritores.

Mas o milagre daquele quarto de hotel na distante cidade da fronteira era que Onetti parecia nos chamar para sua turma.

Havia algo de estranhamento generoso naquele jeito dele escrever, enigmático, elíptico, tortuoso, sim, mas *mui corriente* – muito comum.

A sua maneira ele dizia a jovens escritores como eu, vejam como é simples, você pode tentar. Ele disse: “Há um só caminho. O que sempre houve. Que o criador de verdade tenha a força de viver solitário e de olhar para dentro de si. Que compreenda que não temos pegadas para seguir, que o caminho terá de ser feito por cada um, tenaz e alegremente, cortando as sombras dos montes e os arbustos menores”.

Tenaz e alegremente!

Bem, eu resolvi tentar. Porque, apesar de tudo, sempre encontrarei nos livros de Onetti uma fonte de felicidade. Olhando bem, nem tudo é só desgraça, e os finais nem sempre são infelizes.

Lembram o final de *A vida breve*?

“Posso afastar-me tranquilo; cruzar a pracinha e você caminha a meu lado, chegamos à esquina e subimos a rua deserta e arborizada, sem fugir de ninguém, sem procurar encontros, arrastando um pouco os pés, mais de felicidade que de cansaço.”

Para vocês, amáveis ouvintes amantes de Onetti, não poderia e nem saberia fazer uma análise académica sobre sua obra. Sou apenas um antigo e fiel leitor, e tudo que desejei foi trazer neste evento um depoimento sincero.

Quero agradecer a Liliana Reales o convite para eu participar desta jornada, motivo imperioso para voltar a padecer do sublime prazer de horas demoradas, preguiçosas, fecundas, felizes, relendo Juan Carlos Onetti.

Muito obrigado.

JUAN CARLOS ONETTI

LA IMAGINACIÓN SIEMPRE EXILIADA

Eduardo Becerra

Ningún retorno al pasado carece de ironía ni de la sensación de que es imposible un retorno o repatriación absolutos.

Edward Said

Las vinculaciones entre escritura y exilio han ocupado un espacio central de la crítica literaria de nuestro tiempo y del pasado reciente, época de diásporas y migraciones constantes. “El nuevo mundo del exiliado –nos recuerda Edward Said– es antinatural, considerablemente lógica, y su irrealdad recuerda a la ficción” (Said, 2005, 189). Y es que la ficción, como el exilio, nos traslada a un lugar que no es el nuestro, un lugar de nombres y rostros distintos donde no movemos en medio de una intemperie enigmática. Deseo de huida de simple mudanza, la literatura arranca desde ese umbral de paso hacia un territorio que quizá, o no, ofrezca la posibilidad de encontrar las respuestas que la vida común nos niega. En un camino similar el exilio se articula, en el recuerdo y el deseo del retorno, sobre un idéntico anhelo de recuperar, alcanzándolo, un lugar perdido. “Los logros del exiliado –insiste Said– están minados siempre por la pérdida de algo que ha quedado atrás para siempre” (Ídem, . 179); lo que convierte al escritor que ha pasado por esa experiencia y pretenda plasmarla en un “vagabundo del lenguaje”, para utilizar las palabras de George Steiner.

Ficción y exilio nos hablan de una situación alienada y de un desgarramiento vital resultado de una desubicación. Por ello, al abordar la narrativa de Onetti escrita en España, durante sus años de exiliado, al plantearnos posibles cambios en su poética a partir de esta nueva situación, la pregunta es obvia: ¿no fue ese desde siempre el origen de sus ficciones: de esos relatos de soñadores que encontraban en

imaginación una aventura compensatoria para sus vidas? Si, como afirmó Lukács, la ficción novelesca es "la falta de hogar trascendental" - ausencia que explicaría el cambio de cosmovisión del periodo moderno que la novela encarna respecto a la epopeya de la antigüedad - indudablemente su literatura se ajustó a esos parámetros, y narró una y otra vez las fallas sobre las que toda existencia se sustenta. Juan Carlos Onetti expresó en alguna ocasión cómo su obra surge de un contexto rioplatense muy específico, el de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, por donde circulaba un tipo que él mismo definió como "indiferente moral", producto de los ambientes urbanos de Montevideo y Buenos Aires. En esa estrela, sus personajes fueron seres solitarios y emisarios de diversas formas de la renuncia y la incommunicación. Por ello hemos de plantearnos lo que el exilio, experiencia de la pérdida por antonomasia, incorporó a su escritura.

La ficción y el exilio nos acercan experiencias de perfiles muy similares, conectadas por vasos comunicantes múltiples, y delimitan entonces un territorio privilegiado a la hora de detectar rasgos comunes entre literatura y vida. Tiene razón Roberto Ferro cuando afirma, en su valioso estudio *Onetti: la fundación imaginada*, que Santa María se compone de una "textualidad en la que la literatura está compuesta de más literatura" (Ferro, 2003, p. 20), lo que justificaría, como había señalado páginas antes, el que la escritura onetiana resulte "impensable como representación de un campo exterior a ella" (Ídem, p. 7). Pero solo un matiz - y este matiz, aunque mínimo, espero justifique lo que vengo a exponer de aquí al final: la ficción en sus narraciones constantemente nos recuerda su origen, la presencia latente o explícita de aquel que sueña o imagina, la situación desde la que toma o la que justifica la decisión de emprender los caminos de la fantasía o la farsa, y en el caso de la saga sanmariana el proceso se remonta incluso al propio Onetti, cuando bien mediante la imagen de un compañero de oficina o la figura de un juez vigila el momento inaugural y la clausura de ese mundo. En el sueño de Brausen, idéntico en sus motivaciones y metas a las fantasías de Eladio Linacero, a las de los protagonistas de "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo" y "Un sueño realizado", las de Jorge Malabia en "El álbum", y también, por qué no, a las empresas químicas de Junta Larsen en *Juntaadávares* y *El astillero*, la invención se presenta como una forma de vida, de subsistencia, un lugar donde habitar; si Onetti se incluye a sí mismo

en este proceso, el juego adquiere nuevos matices y rompe los diques exclusivos de lo ficcional como territorio enfrentado a la experiencia; por el contrario, la ficción se muestra como una de sus formas posibles.

La frase de Juan Carlos Onetti elegida por Horrensis Campanella para la contraportada del tercer tomo de sus *Obras completas*: "Lo más importante que tengo sobre mis libros es una sensación de sinceridad. De haber sido siempre Onetti", me gusta por ser esa misma sensación la que he tenido siempre en la lectura de su obra: la de percibir en sus historias una apuesta profundamente íntima. En ello ha influido un aspecto para mí fundamental de su propuesta literaria: si al leer a Onetti llegamos a sentir que se pone en juego en cada página; que en cada una de sus ficciones se advina un peso intencionalmente vital vibrando en las palabras, se debe a que no es dispartado ver en esa galería diversa de soñadores que habitaron sus relatos, en esos seres que deciden tantear en los territorios de la ensueñación y la fantasía respuestas a existencias desencantadas, el remedio y la proyección del viaje vital de su autor.

La figura del Onetti silencioso, distante y también burlón e irónico se ha repetido en prácticamente todas las semblanzas que se han hecho sobre él y asimismo en la imagen forjada por él mismo en entrevistas y testimonios. La soledad, ajentidad y tomas de distancia que buscó en vida fueron en su literatura la condición germinal del sueño y la imaginación. Ya octogenario, Onetti respondía a una pregunta de María Esther Gilio: "Más de una vez yo dije sin ningún propósito de vanidad 'Mi reino no es de este mundo'. Y en verdad no es. Mi mundo es el que yo me invento, y este en el que vivo solo existe en cuanto me da material para el otro. Es en ese sentido que vale para mí. El hecho de que sea de aquí de donde yo saco la materia para construir el mundo de mi literatura, hace que viva este mundo con gran distancia. Esa podría ser la explicación" (Gilio y Domínguez, 1993, p. 354). Esta perspectiva define una encrucijada a un tiempo vital y literaria que marcó la pauta de su arte de fabular.

La ficción como forma de vida, la salvación por la escritura, la soledad como lugar fronterizo de la fantasía constituyen aspectos muy destacados de la poética onetiana, y simultáneamente estuvieron muy presentes en su biografía desde la infancia: el niño escondido en un ropero, junto a su gato, con la puerta levemente entornada para que entre la luz y leyendo durante horas olvidado de todo y ajeno por completo al exterior; el que poco tiempo después se sienta en una de

Las mesas de una sala umbría de la biblioteca del Museo Pedagógico de Colón, donde, siempre a solas y en silencio, descubre la literatura de Julio Verne y otros muchos soñadores capaces de trasladarlo a otros lugares y tiempos; o el chico que conoce a un tío suyo poseedor de la colección completa de las aventuras de Fantomas y al que conrempa tumbado en la cama, donde pasaba la mayor parte del día dedicado a la lectura, en una escena que marcará su destino (pues a partir de ese momento buscará durante toda su vida, sin encontrarlas nunca, la continuación de las aventuras de Fantomas y se quedará grabada en su cabeza la imagen, la de alguien tumbado en la cama leyendo, de una actitud personal seguramente ya desde entonces irresistible para él) nos ofrecen escenas donde la soledad y el aislamiento, por un lado, y el viaje por la imaginación y el ensueño — en ese momento ofrecidos por la lectura—, por otro, se entrecruzan y retroalimentan. Este recorrido desde la soledad a la ficción repite la misma travesía que la de muchos de sus personajes. En todos los casos, el de Juan Carlos Onetti y los de sus criaturas, la ficción es la respiración artificial imprescindible para la subsistencia; y en la búsqueda de ese aliento, según él, solo uno mismo cuenta. “Quien escribe por necesidad debe buscar dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede buscarse la verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte. Fuera de nosotros no hay nada, nadie” (Onetti, 1975, p. 43). Onetti surge así como habitante, protagonista y creador a un tiempo de una aventura interior, y de ese buceo por dentro de sí emerge su geografía narrativa y los seres que la recorren, gracias a un juego de desdoblamiento constante y a un recorrido de ida y vuelta en el que él mismo va y viene desde el espacio real al imaginario, y viceversa.

La “fundación imaginaria” a partir del espacio íntimo y su travesía por él explican en buena medida la sensación de autenticidad que transmite su literatura. Los ecos y cruces entre vida y ficción continuaron y su encarcelamiento y posterior exilio nos ofrecen un ejemplo casi cómico de la intervención de la literatura en su vida si no hubiera sido verdaderamente trágico y muy doloroso. Un cuento presentado a un concurso del que Onetti era jurado — escrito en un Uruguay democrático y publicado muy poco tiempo después en plena dictadura — recorre un camino azaroso de lecturas y valoraciones contradictorias, malos entendidos, instrucciones de corrección olvidadas y en general todo tipo de casualidades y olvidos que condujeron a consecuencias

imprevisibles y nefastas. El resultado fue el encarcelamiento de Onetti, junto con el del autor del cuento, Nelson Marra, otro miembro del jurado, Mercedes Rein, y dos compañeros de la redacción de *Marcha*, la revista convocante: Carlos Quijano, el director, y Hugo Alfaro, redactor jefe en aquel momento. “Acusado de premiar un cuento”, como pudo leerse en la noticia de *The New York Times* que se ocupó del suceso, Onetti pasa tres meses en comisarías, cárceles, centros de detención y un sanatorio psiquiátrico. Tras ser liberado, al año siguiente, en 1975, parte hacia Madrid para no volver nunca más a Uruguay. En esta ocasión, a él y a sus compañeros de detención, “literalmente, las palabras le[s] habían quebrado la vida” — como afirman Gillo y Domínguez, en una opinión referida a Nelson Marra pero que sin duda vale para el resto (1993, p. 190).

Desde 1970, año de la publicación de *Juntacadáveres*, su última gran novela sanmarriana, y hasta el momento de emprender ese viaje definitivo, Juan Carlos Onetti había publicado solo dos relatos ubicados en la ciudad imaginada: *La muerte y la niña, nouvelle* de 1973, y “Matías el telegrafista”, del mismo año que *Juntacadáveres*. Luego, ya instalado en Madrid y antes de la aparición de *Dejemos hablar al viento* en 1979, que parecía suponer el final definitivo de la saga, dos nuevos cuentos vuelven a llevarnos a la ciudad junto al río: “El perro tendrá su día” (1976) y “Presencia” (1978). En estos tres textos habrían de rastreadse los efectos inmediatos del exilio en su mundo imaginario; no obstante, conviene evitar, creo, sin negarla, la aplicación automática de la cronología de lo real y sus circunstancias a la temporalidad imaginaria sanmarriana.

Onetti confesó en varias ocasiones que el exilio le produjo un periodo de dos años de sequedad en cuanto a su labor creativa — quizás los que mediaron entre “El perro tendrá su día” y “Presencia”, lo que prolongó la redacción definitiva de *Dejemos hablar al viento*. Esta novela parece haber tenido un largo proceso de concepción y escritura, de ahí que debamos pensar que la experiencia del exilio sea solo uno más, y no el único, de los factores que se movieron en torno a su construcción. Es la historia del regreso de un exiliado a Santa María, sin duda, pero ese argumento parecía estar ya en la mente de Onetti al menos diez años antes (véase Campanella, en Onetti, 2007, p. 1124). La presencia y el papel del Colorado, personaje de “La casa en la arena”, en la novela es mencionado cuatro años antes por el propio autor en una conversación, y asimismo la posible reaparición

de un Larsen agusanado que vuelve para vengarse de antiguas afrentas, lo que obliga a repensar las motivaciones y significados de la destrucción de la ciudad. Larsen y el Colorado forman parte de la extensa galería de personajes sanmarianos que reaparecen en *Dejemos hablar al viento*, y en esa misma estela la narración multiplica sus referencias intertextuales a otras obras de la saga (así lo han destacado Roberto Ferro, Hortensia Campanella y Hugo Verani, entre otros). La novela subraya así una textualidad mucho más acusada. Se hace explícita en escenas como la de la entrada de Medina a Santa María, al leer el cartel que reza: "ESCRITO POR BRAUSEN", o cuando Díaz Grey se refiere a un hecho del pasado como algo ocurrido "hace ya muchas páginas", y se consagra definitivamente con la reaparición de Larsen invitando a Medina a que sea él quien dicte mediante la escritura el futuro sanmariano.

Hortensia Campanella apunta un aspecto muy interesante al hablar de los materiales manuscritos que se conservan de *Dejemos hablar al viento*. Destaca la editora el hecho de que uno de los episodios que sufre cambios más radicales es el del capítulo último de la primera parte, el del encuentro de Medina con Larsen, fundamental para el desarrollo posterior y para el destino apocalíptico de la ciudad. Fechar el momento de esa nueva versión resultaría crucial para delimitar los significados de la destrucción sanmariana en relación con la trayectoria vital de su autor. A falta del dato, no hay que olvidar que *Dejemos hablar al viento* culmina un proceso de degradación de Santa María muy perceptible en las ficciones previas ubicadas en la ciudad; y ese declive discurre en paralelo con una poética cada vez más orientada a ese refuerzo de su sustento exclusivamente ficcional ya mencionado. *Dejemos hablar al viento* regresa a las fuentes originarias del sueño de Brausen —no es casual, como señala Campanella, que *La vida breve*, convertida en *Libros Sagrados*, sea la referencia intertextual más recurrente— para acabar con él, señalando así un punto de no retorno muy similar al que estaba viviendo Onetti en esos momentos. Títulos anteriores iban dejando asomar las fallas e insuficiencias de esa salvación por la ficción que la saga sanmariana parecía prometer en sus inicios: la Santa María de *El astillero*, "La novia robada" y *La muerte y la niña* reflejan un espacio cada vez más sombrío y atravesado por la culpa y la condena, por una desesperanza más intensa, en definitiva. La evolución de la ciudad nos enfrenta a una imaginación que, al volverse incesantemente sobre sí misma, acaba convertida en cárcel o callejón sin salida. *Dejemos hablar al viento* culmina este recorri-

do y, en palabras del propio Onetti, en algo afectó la experiencia del exilio a la hora de explicar el apocalipsis sanmariano: "Es posible que cuando me hice a la idea de que nunca más volvería a Montevideo, que maté a Montevideo en mi corazón, no solo haya podido terminar la novela, sino que también, simbólicamente, haya escogido ese final de destrucción de Santa María y haya impreso al conjunto un tono mucho más oscuro, más pesimista que mis obras anteriores" (Chao, 1994, p. 255). Esta repuesta dubitativa de Onetti a una pregunta de Ramón Chao no significa la vinculación directa entre el Onetti exiliado y el final de la saga, pero sí apunta al mantenimiento consciente y decidido de los vasos comunicantes entre ficción y experiencia en su trayectoria.

Si "El perro tendrá su día" refleja esa atmósfera cada vez más sombría que envuelve la ciudad en una historia violenta que narra un encuentro entre Medina y Petrus caracterizado por el cinismo y la ambigüedad, en "Presencia", relato de 1978, un año anterior a la aparición de *Dejemos hablar al viento*, las referencias al exilio, a la dictadura y a la represión en Uruguay y a ciertos elementos biográficos de esos años se mezclan con nuevos juegos entre realidad y ficción definitorios del arte narrativo onettiano: "Para mí ya no había ni habría Santa María reconstruida ni *El Liberal*. Todo estaba muerto, inclinerado y perdido sobre el río, sobre la nada. Comía con los amigos, me emborrachaba con ellos, me aislaba días en mi piso" (Onetti, 2009, p. 231). A partir de este comienzo, se nos describe la extraña relación entre el narrador, Jorge Malabia, y María José, mujer que se ha quedado en Uruguay de la dictadura, detenida y encarcelada por el gobierno militar. Malabia contrata a un detective para que invente a una María José que vive en Madrid y tiene una vida convencional y sin sobresaltos: "Así, pagando mil pesetas diarias, tuve a María José fuera de la cárcel sanmariana" (ídem, p. 234), reflexiona Malabia. Poco después decide encerrarse en casa, tumbarse en la cama junto a una botella de whisky e imaginar por él mismo los encuentros furtivos de la mujer con un hombre en Santa María. Luego, Tubor, el detective, reaparece y le dice que ha perdido la pista de la mujer, y Malabia recibe un ejemplar de *Presencia*, publicación clandestina sanmariana dedicada a difundir las noticias que la dictadura oculta; en él lee que la estudiante María José Lee, tras ser detenida y estar encerrada durante un tiempo tras el golpe militar, es liberada y desde ese momento se encuentra desapa-
recida.

“Presencia” señala una nueva estación en el viaje onettiano por la ficción, casi podría decirse que un viaje sin retorno, pero en el que no obstante se repiten, extremadas, las constantes de esta travesía comenzada tantos años antes. Es un relato escrito, imaginado, desde el encierro, el insomnio y la soledad de una cama en la que el narrador aparece continuamente tumbado, y ya en la primera página se hace explícita la dimensión exclusivamente fabulosa del mundo narrado: “En mi hemisferio veinte centímetros separaban Santa María de Madrid” (ídem, p. 231). “Presencia” narra la historia de alguien soñando, nada más, ese es el territorio y el acontecimiento únicos del relato y, como en *Dejemos hablar al viento*, parece remitirnos también ahora a cierta insuficiencia de la ficción para solventar las tragedias de lo real. La historia parece imponerse, la realidad solo es soportable si es radicalmente extirpada de la ficción; el territorio onettiano se empequeñece, cualquier suceso, lugar o personaje remite de inmediato a aquel que lo imagina sin lograr trascenderlo del todo, la aventura de soñar o de escribir bordea ahora la derrota.

Implícitamente, “Presencia” evoca la última travesía íntima de Juan Carlos Onetti, un destierro personal que va cobrando forma lenta y obsecadamente. El final de este alejamiento lo lleva a la cama, un lugar donde en sus últimos años ya no solo lee sino también escribe, pasando la vida “apoyado en un codo”, como señaló Dolly en alguna ocasión, y convertido definitivamente, en palabras de Juan Villoro que lo retratan magníficamente, en “un tumbado que se entrega a la épica de soñar” (Onetti, 2006, p. LXXVIII). Suponia volver a un lugar que nunca había abandonado del todo, solo había cambiado de aspecto: el Onetti adulto, en su última etapa, se va a la cama porque ya no cabía en el armario de su niñez. En cierta ocasión, al preguntarle qué era lo que más recordaba de cuando era niño, contestó: “Las mentiras, los caprichos, las ganas de esconderme. En mi infancia me escondía a leer en un ropero, ahora lo hago dentro de una cama... Se puede interpretar como una huida de la vida, búsqueda de refugio, yo que sé” (Gilio y Domínguez, 1993, p. 152). Su vida y las últimas ficciones sanmaritanas transcurren en esa geografía íntima y mínima: un pequeño lugar entre cuatro paredes donde la invención en pugna por trascenderlo —siempre fue así— ahora se focaliza cada vez más, de manera también más ensimismada, en el propio acto imaginativo.

Cuando ya no importe, última novela sanmaritana de título sin duda revelador, nos ofrece el espectáculo del imaginario onettiano

enfrentado exclusivamente a sí mismo. El argumento cuenta, como en *La vida breve*, el viaje del narrador, Carr, desde Montevideo, aquí llamado Monte, a Santamaría, ahora ya en una sola palabra. Allí descubre que ha sido enviado para implicarse en un asunto turbio relacionado con el contrabando. Carr traba amistad con Díaz Grey y decide escribir un diario. En sus páginas circulan recuerdos, motivos, personajes y escenarios que evocan el pasado de la ciudad y, lo que es más importante, las ficciones que lo narraron. Se culmina así el enclaustramiento del imaginario onettiano en una ficcionalidad cada vez más explícita: “Aunque condenado para siempre —afirma Díaz Grey en determinado momento— a respirar en este agujero de aldea, me han llegado algunas noticias del mundo de verdad” (Onetti, 2007, pp. 1012-1013). Ese mundo de verdad desaparece a las pocas páginas de la novela —al inicio hay algunas alusiones a la situación del Uruguay de la dictadura y al exilio masivo que provocó— para a partir de ahí instalarse en la geografía imaginaria de Onetti, de la que constantemente se subraya su condición fabulosa: “Pienso que con lo escrito —señala el narrador— cualquier lector puede dibujar un mapa de aquella región de Santamaría. Pero ni yo sabía de mi acercamiento, tan lento, a través del gotear monótono de los días y las páginas, a la más dolerosa y vulgar de las caras de mi desgracia” (ídem, p. 952).

Al mismo tiempo la elección del diario como formato narrativo apunta al centro del proceso que venimos repasando: el despliegue imaginario retorna incessantemente en la enunciación a la intimidad totalizadora de aquel que sueña e imagina, o simplemente escribe. De nuevo en Onetti la ficción nunca es juego gratuito con las posibilidades de la fantasía sino apuesta intensamente vital. Pero ahora el destino de la escritura ya no vislumbra otro horizonte que ella misma, como insinuaba la cita atribuida a Borges que encabeza la novela: “Mientras escribo estoy justificado; pienso: estoy cumpliendo con mi destino de escritor, más allá de lo que mi escritura pueda valer. Y si me dijeran que todo lo que escribo sería olvidado, no creo que recibiría esa noticia con alegría, con satisfacción, pero seguiría escribiendo, ¿para quién?, para nadie, para mí mismo”. Según se acerca el final de la novela, apunta Carr en su diario:

Hoy recuerdo que durante el exilio en mi santa helena personal estos apuntes respalparon y cayeron al suelo entretreviéndose. Los junté como pude y nunca traté de ordenarlos. Para hacerlo hubiera sido

indispensable mirar fechas y sucesos: una tarea impensable para mí. Leer lo apuntado me resultaba no solo desagradable sino también repugnante. Todo lo sucedido está muerto y enterrado en el transcurso irrefrenable de segundos, minutos, en las horas superpuestas sin remedio a las que eran dichas o tristes. Miro la montañita de apuntes y sé que no tienen destino (ídem, p. 1042).

La ficción, a estas alturas, no promete la restitución de orden perdido alguno, ella misma aparece caótica y sin destino ni meta: “Pero yo sabía, y de ese saber ya no podía escapar, que todo lo que estaba respirando era una farsa gigantesca y sin sentido porque tanto Díaz Grey como las nostalgias que estaba compartiendo conmigo nunca habían sido lo que yo, forastero, llamaba realidad” (ídem, p. 1057). Como Onetti en vida, Carr decide enclaustrarse y en la última entrada del diario se confiesa ya instalado “definitivamente, para siempre en Monte —y por tanto fuera de Santa María, añado—, persisto en redactar apuntes porque absurdamente siento que debo hacerlo como cumpliendo un juramento sagrado que nunca hice pero que lo siento impuesto” (ídem, p. 1068). La región fabulosa durante tanto tiempo habitada ya no es accesible; al otro lado del sueño ahora solo la muerte espera, ese espacio donde no es posible estar aunque al final todos acabemos estando en él. Por ello solo cabe imaginar esa estancia, profetizar una llegada que parece inminente. Así acaba la novela:

Escribí la palabra *muerte* deseando que no sea más que eso, una palabra dibujada con dedos temblones. No puedo decir que el cuerpo me haya traicionado nunca ni haya reclamado venganza por mis malos tratos [...]. Sé muy bien que terminará rebelándose y que usará dolores de intensidad escalonada para obligarme a tenerlo en cuenta, justamente cuando ya no importe demasiado al mezclarse con hastío y resignación.

Otra vez, la palabra *muerte* sin que sea necesario escribirla. Hay en esta ciudad un cementerio marino más hermoso que el poema. Y hay o hubo allí, entre verdores y el agua, una tumba en cuya lápida se grabó el apellido de mi familia. Luego, en algún día repugnante del mes de agosto, lluvia, frío y viento, iré a ocuparlo con no sé qué vecinos. La losa no protege totalmente de la lluvia y, además, como ya fue escrito, lloverá siempre (ídem, p. 1069).

Dijo alguna vez Adorno que “quien no tiene ninguna patria halla en el escribir su lugar de residencia”. Esa fue siempre la morada de Onetti. Aunque evidentemente el exilio agravó ciertas condiciones vitales

que se plasmaron en su proyecto narrativo, la ficción se erigió desde sus orígenes de escritor en un hogar donde refugiarse, aunque no siempre fuera acogedor y se mostrara cada vez más inhóspito, y evitar así caminar en medio de una intemperie que Adorno también profetizó: “Al finar el escritor no podrá ya ni habitar en sus escritos”. Onetti pudo, llevando hasta el extremo una imaginación siempre exiliada en la que soñar respirar, vivir en definitiva, fueron siempre sinónimos.

Brevísimo epílogo

Lo dicho hasta aquí ha querido mostrar las huellas de un intercomunicación entre vida y literatura a lo largo de la trayectoria de Onetti pero también, o más bien sobre todo, subrayar una particularidad de esta vinculación fundamental en mi opinión y no definida con suficiente precisión por parte de la crítica onettiana. Dos citas de dos escritores y críticos muy admirados y con los que comparto idéntica pasión onettiana, me servirán para enmarcar lo que sigue. La primera es de Mario Vargas Llosa, en concreto de la página finales de su reciente libro *Viaje a la ficción*:

Onetti construyó un mundo literario a partir de una experiencia universalmente practicada por los seres humanos: huir con la fantasía la realidad en la que viven y refugiarse en otra, mejor o peor pero más afín a sus inclinaciones y apertencias. Este es el origen de la literatura y muchos escritores convirtieron en ficciones semejante propensión, recurrente en literatura universal (Vargas Llosa, 2008; p. 224).

La segunda es de María Angélica Petit: “La creación de Santa María responde —y hace eclosión— a la necesidad de evasión, que los personajes onettianos venían reclamando en textos anteriores. Necesidad de un *propio-espacio-otro*, que no es sino la urgencia de escapar de la realidad empírica, del ineluctable y opresivo mundo real, de la monotonía de la vida cotidiana” (p. 205). En absoluto pretendí mostrar una disconformidad frontal con ambos juicios, pero sí hacer una mínima precisión, un leve matiz quizá intrascendente, pero no para mí. Se ha insistido mucho en lo que la propuesta de Onetti tiene de huida, evasión, escape o como quiera llamarsele de la realidad cotidiana y es cierto que como dice Vargas Llosa tal proceso define pautas universales de la tradición literaria. No obstante, discrepo con la exactitud de esos términos para definirla. El valor y la originalidad de su literatura estuvieron y están en que nos mostró no tanto, que

también, el mapa de esa región imaginaria sino la travesía hacia y a través de ella. Este camino no fue un viaje a la ficción sino un viaje en y por la ficción. Literatura que no nos limita a extasiarnos ante las excelencias de un lugar sino que nos obliga a compartir las sensaciones y dilemas de su creador en el recorrido por él; de ahí, insisto y como decía al comienzo, ese pulso vital constante que sentimos al leerlo, un hormigueo o latido siempre inolvidable e imperecedero. “La voluntad de fuga hacia lo imaginario” no fue, como ha señalado Vargas Llosa, “la columna vertebral alrededor de la cual girase toda su obra” (2008, p. 224), lo imaginario, la ficción, no fue nunca un lugar adonde huir, formó parte en todo momento de su propia experiencia vital, fue una forma de vida en busca de un hogar, casa o morada en la que se mantuvo siempre luchando para no ser expulsado.

Bibliografía

- CHAO, Ramón. *Un posible Onetti*. Barcelona, Ronsell, 1994.
- FERRRO, Roberto. *Onetti: la fundación imaginada*. Córdoba (Argentina), Alción, 2003.
- GILIO, María Esther, y DOMÍNGUEZ, Carlos. *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires, Planeta, 1993.
- ONETTI, Juan Carlos. *Réquiem por Faulkner y otros artículos*. Montevideo, Arca, 1975.
- _____. *Obras completas*. Madrid, Galaxia Gutenberg. Volumen I: *Novelas I*, 2006. Volumen II: *Novelas II*, 2007. Volumen III: *Cuentos, artículos y miscelánea*, 2009. Edición de Horrensia Campanella.
- PÉTTI, María Angélica. “Mirada sobre el abismo: algunas claves de la poética onettiana”, *Turía*, núm. 91, 2009, pp. 197-208.
- SAID, Edward, *Reflexiones sobre el exilio ensayos literarios y culturales*, Madrid, Debate, 2005.
- VARGAS LLOSA, Mario, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Alfaguara, 2008.

O EXEMPLO DA FAMÍLIA (BIPOLAR, BIPOLAR...)

HOMENAGEM A NOÉ JITRIK

Raúl Antelo

"Spinoza", "Hegel": estas expresiones indican primero, para nosotros, sistemas de pensamiento que tienen valor en sí mismos y se vinculan a la existencia personal de estos autores, que de entrada los nombra, es decir, los designa y a la vez los signa. Ahora bien, si se toma un poco más en serio la empresa del pensamiento filosófico, se le debe reconocer una relativa autonomía en relación con tales procedimientos de identificación que, con el pretexto de singularizarla, la dispersan, tienden a hacerla desaparecer en una pluralidad indistinta de doctrinas, privilegiando esos "puntos" especulativos que constituyen las posiciones concretas encarnadas en la realidad empírica de los autores-sistemas. Pero desanudar el lazo entre el juego especulativo y los discursos individuales que los transmiten es también arriesgarse a desvirtualizar la empresa del pensamiento sometiendo a una evaluación abstracta e intemporal cuya universalidad, finalmente, correría el riesgo de no tener contenido. Por eso no es posible tampoco sustraer completamente esa empresa a su arraigo doctrinal: el trabajo de la reflexión filosófica pasa por la puesta en perspectiva que las posiciones de los filósofos le asignan, en la medida en que éstas crean las condiciones de su elaboración, de su expresión y, hasta cierto punto, de su interpretación. La verdad de la filosofía es en Spinoza como debe ser en Hegel, es decir que no está totalmente en uno o en el otro sino en algún lugar entre los dos, en el pasaje que se efectúa de uno al otro. Digámoslo un poco de otro modo: la filosofía es algo que pasa, y que ocurre, allí donde se trama el encadenamiento de pensamientos que, en las obras mismas, escapa a la iniciativa histórica de los autores, y cuya captación aminora el interés que se puede tener por sus miras sistemáticas, porque ella las conduce dinámicamente en el movimiento anónimo de una suerte de proyecto colectivo que atribuye la filosofía al conjunto de los filósofos, y no solamente a tal o cual de ellos. (Macherey, 2006, pp. 17-18)

No prefácio à segunda edição de *Hegel ou Spinoza*, Pierre Macherey deixa claro que o que vincula esses dois sistemas de pensamento, a história e a genealogia, não é, a rigor, uma disjuntiva, *aut...aut*, título emblemático de uma revista italiana de 68, mas um *vel*. Hegel *sive* Spinoza. Esse "ou" é, alternativamente, a fórmula da identidade mas também a da equivalência entre dois termos cujo sentido último encontrase no meio do caminho, na interseção de ambos os percursos intelectuais. Trata-se de uma verdade suspensa, captada entre a continuidade, a contestação e o conflito, cuja relevância não possui a contundência de uma tese posta, mas o movimento de uma figura, de um argumento que estimula a diferença e o debate.

Todos conhecem a relevância concedida por Raymond Williams, e por seus seguidores, à tensão campo x cidade. Em um ensaio bem antigo, *Bipolaridade en la historia* (1971), Noé Jitrik já destacava que

la división, la oposición mejor dicho, entre urbanismo y ruralismo en la literatura argentina es plenamente aceptada, parece casi obvia y se ha convertido, inclusive, en una categoría que da que pensar a los críticos literarios más preocupados. Es en función de ella que Ricardo Rojas reconoce a los gauchescos y los aísla dentro de su *Historia*. lo cual sirve a sus discípulos para seguir profundizando esos dos cauces principales. Nadie deja de tener en cuenta esta relación y alguno trata de explicarla por medio de razones no convencionales. Los esfuerzos concurren y el todo provee una imagen en apariencia muy dinámica y dialéctica de la historia de la literatura argentina, como si se procurara mostrar movilidad y compartimientos, pero también que en el fondo tales movimientos son internos dentro de una unidad, de una homogeneidad. El contraste de que hablamos, que desde luego no agota el sistema crítico de nadie, generalmente por encima de este tema tan restringido, sirve en todo caso para rescatar una idea de organismo que está en proceso de consolidación. Lo dinámico es ese proceso, pero dentro de un cuerpo al parecer inmóvil. Tanto es así que, dentro de esa oposición, se suelen definir pautas rectoras que resultan esencialmente confluyentes y no divergentes, planos sintéticos que desartan conflictos que de no resolverse amenazarían esa unidad fundamental que es la Literatura Argentina. Los conflictos, cuando se asumen, son presentados como matizaciones de un mismo objeto, gracias a lo cual desaparecen como tales cerrando de paso las fisuras por las que pudiera deslizarse la realidad. Se destaca, por ejemplo, que el romanticismo se impone a un ineficiente neoclasicismo, que los escritores del modernismo desalojan un caduco postromanticismo y universalizan la palabra americana, que el primer vanguardismo cuestiona a Lugones fundando sobre esta actitud crítica una literatura moderna, pero los agrupamientos o niveles terminan por ser de reconciliación acrítica, en la que similitudes humillantes se hacen desaparecer para mayor brillo de la homogeneidad. (Jitrik, 1971)

Ora, é inegável: a bipolaridade de todo processo histórico nos persuade de que a história da literatura argentina, para Jitrik, e já em 1971, era cidade *vel* campo, tradição *sive* ruptura, um esforço por compreender o fenômeno cultural em toda a sua complexidade mas também em toda sua mobilidade de bipolaridade imanente. Talvez essa noção tenha conservado inédita vitalidade no pensamento atual de Noé Jitrik.

Isto posto, devo logo esclarecer que colaborei no projeto de uma *Historia Crítica da Literatura Argentina* (1999-) pensado e dirigido por Noé Jitrik, em três oportunidades. Da primeira vez, quando convidado por Sylvia Saitta, para escrever sobre surrealismo; a seguir, recebi o pedido de Celina Manzoni para me ocupar de certas mulheres invisíveis, Norah Lange, Nydia Lamarque, Maruja Mallo e, por último, Adriana Amante me pediu, no final do ano passado, para repensar o conceito de arte elaborado e sustentado por Sarmiento em seus escritos. Ao receber o primeiro convite, o desafio era nítido: como pensar as relações entre poesia e surrealismo, para além dos cânones mais testados e conhecidos. Imediatamente veio à lembrança aquilo que o próprio Jitrik escrevera, em 1975, naquele seu livro de título tão Machberny, *Producción literaria y producción social*, lido, de fato, pouco antes de me mudar a São Paulo, e lembro que discutido, admirativamente, nos seminários da USP, com Telê Ancona López e alguns de seus estudantes. Propunha Jitrik, naquela ocasião, uma estratégia “branca”, à maneira dos *bucchi e tagli* de Lucio Fontana. E aqui, permitam-me uma digressão que, confio, será bem-vinda entre os onetrianos. Cabe lembrar que o *Manifesto Branco* é contemporâneo e aliás conterráneo de *Esbjerg*, em *la costa*. E ainda, que em janeiro de 1941, Onetti saudava Torres-Garcia porque tanto ele quanto sua obra operavam já, no Uruguai, “de manera invisible”, constituindo “un punto de arranque para una pintura sin sentimentalismo, sin literatura, sin ranchitos de paja y de terrón, sin querubines rubios, sin madres amorosas y de robustos pechos. Una pintura, simplemente” (Onetti, 1975, p. 64). O que, traduzido ao português, poderia soar como aquela frase do alter ego de Torres, o belga Michel Seuphor, seu companheiro em *Cercle et carré*, copiada por Clarice Lispector como epígrafe de *Água viva*: “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contentase em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência”. Ora, essa rede, nada fortuita, Fontana-Torres Garcia-Seuphor-Clarice abona, portanto, a ideia do corte, do furo e da fenda que Jitrik reivindica em *Producción literaria y producción social*. Dizia Jitrik, com efeito,

El surrealismo estaría en la base de esta tentativa perforante: atravesar la masa de realidad institucionalizada, las maneras, los modales, las ideologías, los lenguajes, para producir unidades originarias en las que

el asombro primero reapareceza tan libre como la historia acumulada no lo permite imaginar. Una cosa, decía Macedonio, es realismo y otra realidad. De ahí la esponjosidad de la palabra surrealista, de la figura surrealista: por los poros filtrarse hacia el lugar en el que entran a desaparecer todas las capas duras, sobrepuestas y reaparece una escena primaria, el paisaje del asombro al armamento, de la violencia del descubrimiento a la violencia que lo reprime. (Jitrik, 1975, p. 66)

Essa atitude de atravessar a realidade institucionalizada deveria me permitir, abordando a questão da poética surrealista, produzir unidades originárias, uma origem (*Ursprung*), que, mesmo sendo histórica, não fosse, de forma alguma, uma gênese (*Entstehung*), como nas costureiras histórias da vanguarda latino-americana, que sempre esperam por um desbravador, chame-se Marinetti, Ramón Gómez de la Serna ou Blaise Cendrars. Nada disso. Essa origem não deveria estabelecer identidade nem presença alguma, mas, a seu modo, desatar um movimento de contínua autogestação, da mesma forma em que Hannah Arendt também nos falaria de um *Anfang* (origem) que não se confundisse com o *Beginn* (Cf. Esposito, 1999, pp. 37-44).

Conseguir então que o asombro reapareça na leitura crítica de um modo que a própria história acumulada não permite imaginar, me levou, portanto, a uma decisão: parti de um evento de total negatividade, a exibição dos primeiros filmes surrealistas, em 1928, nos salões da galeria de *Amigos del Arte*, como estopim de uma busca pela *pupila do zero*, que atendesse aos imperativos de Jitrik, quem concluía seu posicionamento de 1975 pedindo, com muita cautela, “atención entonces a la esponjosidad de la palabra, a su multiplicidad, atención al vaivén que la hace permeable, atención al ritmo que la abre hacia la obsesión de un espacio que quiere ganar” (Jitrik, 1975, p. 66).

Em outro texto contemporâneo daquele, *El no existente caballero*, Jitrik, apoiado dessa vez num ensaio de Greimas sobre estrutura e história, dizia, precisamente, que

un relato es una totalidad que al producirse ha producido una significación eventualmente perceptible, deseablemente captable o reconocible en la totalidad; igualmente, cada elemento, cuya transformación es el fundamento de la constitución de la totalidad, prepara en su propio nivel la misma significación: en la medida en que los elementos no sean vistos como “partes” de un todo sino como necesarias especificaciones del todo, o como momentos de la formación del todo, cada uno de ellos retendrá constitutivamente las significaciones de la

totalidad. Esta relación entre el “elemento” y el todo, además, de describir un proceso, señala un camino a las posibles aproximaciones críticas al texto: cada elemento – y sobre todo los más acentuados en una figura narrativa particular – puede permitir el acceso a la totalidad, lo que se encuentre en un cierto nivel de organización intelectual se hallará en los otros y, por supuesto, en la condensación significativa, en ese resto que el conjunto procura y que tal vez resume lo que puede considerarse como la operatividad de la literatura. (Jitrik, 1975, pp. 12-13)

Ora, a operatividade da literatura é justamente sua inoperatividade, o que não significa, como sabemos, simples inércia, mas consiste, pelo contrário, em tornar inoperativas, em desativar ou *des-ouvirer* todas as histórias literárias precedentes, até então acumuladas (Rojas, Arrieta e até mesmo a história coletiva do Centro Editor de América Latina). Como explicará Agamben em *O poder e a glória*, a inoperatividade, aquilo que os telquelanos chamavam o *texte*, é uma operação que ocorre na língua, e que atua sobre o poder de dizer, de tal sorte que o sujeito histórico não é o indivíduo que escreveu e descreveu as partes do processo social, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tomada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele próprio, algo puramente dizível. Essa noção, que levaria Agamben a postular que a literatura não é, em última análise, uma atividade humana de ordem estética, mas uma inoperatividade propriamente política, na medida em que torna inoperativos e contempla livremente os sentidos e os gestos habituais dos homens para, desta forma, abri-los a um novo possível uso, essa ideia, reitero, encontrava-se, no entanto, prefigurada já naqueles antigos textos setentistas (Agamben, 2007, pp. 272-276).

Com efeito, nesse mesmo ano de 1975, um ano antes da ditadura, portanto, analisando *O reino deste mundo* de Alejo Carpentier, dizia Jitrik:

Ahora bien, en cada una de las cuatro partes la rebelión haitiana, as guerras da Independência, o reinado absolutista de Henri Christophe e, por último, a república mulata], como sosteniendo este montaje, hay una serie de elementos históricos que trazan algo así como una red racional por debajo de la narrativa, mitológica e imaginaria. Lo histórico, entonces, funciona como una estructura sobre la que el relato – como algo diferente de la historia – se mueve y que finalmente el relato en su conjunto hace triunfar: ya se ha dicho que lo histórico permanece como fondo y aún más prevalece en el mensaje final que se alza claramente. Pero si esta

conclusión es posible es porque entre lo estructural y lo superestructural, entre lo histórico y lo narrativo no hay necesariamente un acuerdo o, mejor dicho, el acuerdo posible surge de una tensión que, a su vez, define un contrapunto entre ambos niveles a lo largo de todo el relato. Cambiando la palabra, un “contrapunto” – como dice el texto mismo – o sea un ritmo constituyente ante todo de las imágenes visuales pero que no se limita, en su fuerza productiva, a ellas. Precisamente, la idea del “contrapunto” – reminiscencia de musicalidad algo más acentuada – y las imágenes en las que se encarna, especialmente las que proporciona el capítulo inicial, nos servirán para entrar ya plenamente en la materia textual – en la contradicción productora –, nos permitirán abordar en concreto lo efectivamente escrito. (Jitrik, 1982, pp.187-188)

Esse lezamiano *contrapunto* introduzia, de fato, uma dimensão do ritmo e, nesse sentido, de fato, aquilo mesmo que poderíamos reunir sob a rubrica do *singular plural* teorizado por Jean-Luc Nancy, mas que Jitrik, em 1975, tomava-o de Jean Louis Baudry e seu famoso ensaio sobre literatura e ideologia, apresentado no colóquio de Cluny II, em 1970. No prefácio à edição de 1975 de *O coronel não tem quem lhe escreva*, texto de profunda sintonia com as ideias contemporaneamente desenvolvidas por Josefina Ludmer, adjunta de Noé Jitrik, nessa experiência de latinoamericanistas mais ou menos bisonhos, na UBA *montona* de 1973-5, dizia Noé:

De este modo, y si nos atenemos a esta serie, la “proliferación” se convierte en uno de los fundamentos de la “escritura” considerada como un campo de operaciones de ampliación, de desarrollo: la proliferación multiplica y eso escribe y, a su vez, multiplicar implica la previa división, el corte que un cuerpo elemental necesita para proponer esa diversidad que reconocemos como un texto, como una entidad diferente (“Las obras no están en la naturaleza pero el mundo que habitan no es otro que el nuestro”). Origen corporal, sexual de la escritura que en esta perspectiva recupera, desde el concepto transformativo del esquema “estructura / acontecimiento”, su materialidad básica, negada por una ejecutoria idealista que no llega a hacer lo que el texto mismo pide: la lectura del proceso concreto. (Jitrik, 1982, pp. 245-246)

Como se vê, está aí colocada não só uma teoria da escritura mas também uma teoria da história, que encontrava precedentes, aliás, na experiência das vanguardas históricas, em sua motivação primordial para a luta. Escrever para estar à altura da história. Num texto conde-nado a se tornar, posteriormente, um referente nos estudos sobre vanguarda, Jitrik, apoiado, dessa vez, em *O título da letra*, de Nancy e

Lacoue-Labarthe (Nancy & Lacoue-Labarthe, 1991) ou, para obarmos as mediações, em Lacan, *tout court*, aventa, enfim, uma noção discursiva de estratégia, quando propõe:

Pero si, subjetivamente, predomina la intención de ruptura, del "a partir de cero" que si no niega absolutamente el pasado lo cuestiona y lo ataca, se entiende, por lo tanto, que toda vanguardia se plantea una estrategia, palabra con la cual [...], más que implicar una disrupción, se quiere señalar que se prepara una planificación con una finalidad, con una disposición de medios, con una evaluación de recursos y un tiempo de empleo. En su sentido, todo esto que caracteriza a la estrategia, acuerda bien con la idea de ruptura que no viene sin lucha, sin *pólemos*, para unir campos semánticos y permitir caracterizaciones conductuales. (Jirrik, 1987, p. 68)

E é nesse sentido, em última instância, que teríamos de entender a "estratégia" de Jirrik, daquele Jirrik de 1975: como narrar a história (da literatura argentina) quando estávamos, de fato, perto do abismo. Não sendo fácil, a resposta é, entretanto, diferente. Ela viria após Noé ressurgir do abismo, depois não só do exílio mexicano e o posterior retorno à Argentina, mas depois também das desilusões da redemocratização. É então que a *Historia Crítica de la Literatura Argentina* interpreta, a seu modo, coletivo e heterogêneo, uma disposição pós-fundacional, quer dizer, assume um questionamento das figuras metafísicas fundacionais – a totalidade do processo histórico, a universalidade do julgamento estético, a essência e a própria fundação do literário – a partir de um inoculável enfraquecimento de seu *status ontológico*, algo apenas desejado em 68, e esboçado, mais firmemente, em 1975. Uma tal opção nos conduz, sem dúvida, à efetiva contingência da escritura e, portanto, à ideia de que essa escritura, singular e específica, constitui o momento e o *locus* privilegiados a partir dos quais fundar o literário, de modo sempre parcial e sabidamente falho.

A autonomia e a historicidade refundam-se, assim, sob a perspectiva da ausência de um fundamento derradeiro para ambas, de tal sorte que, entre o fundamento e o abismo, entre a norma e a experiência, impõe-se agora a incontornável decisão, executada a partir do indecidível! É surpreendente, nesse sentido, reler hoje o modo em que Noé Jirrik conclua sua premonitória introdução, "El mundo del Ochenta", àquele pioneiro volume, *El 80 y su mundo. Presentación de una época*, que Jorge Alvarez editara em 1968. Apresentava aquela época remota, mas apresentava também esta, em que nos reconhecemos / desconhecemos coletivamente? Conclua Noé:

Se acabó el aspecto progresista del liberalismo después de las desastrosas extralimitaciones del período juarista. La oligarquía necesita un nuevo apuntalamiento; ahora, para restituirle tranquilidad, el Estado debe volver a fortalecerse y ponerse al servicio, como Estado, de la clase dirigente. Es el fin del roquismo, no del liberalismo. Su misión, a partir de entonces, será sobrevivir. La oligarquía progresista se hará conservadora y el papel de ligar el país al mundo, es decir a Europa, pasará a otras manos. Así como a otras manos pasará la responsabilidad histórica de hacer que este país sea una Nación. (Jirrik, 1982, p. 100)

De fato, a oligarquia progressista tornou-se ferozmente conservadora, e todas as instituições perderam, irreversivelmente, consistência, atravessadas por um peculiar pragmatismo. A equipe de escritas da história, entre os que, felizmente, me encontro, mantêm-se, no entanto, discretamente auspiciosa. Creio que, a despeito de todas as nossas diferenças, há uma marca de geração e de extração que nos agrupa, um distanciamento com relação à razão cínica, algo, sem dúvida, presente, previamente, na obra de Jirrik e seus contemporâneos. A título conclusivo, gostaria de lembrar que, recentemente, Frederic Jameson rebateu um ensaio de Ian Hunter, a respeito da história da teoria (Hunter, 2006, pp. 78–112). Argumentava Jameson, na ocasião, que Hunter poderia ser tomado como exemplo, justamente, de razão cínica³

E, na hipótese de, mesmo assim, certo cinismo ser necessário nos dias de hoje, advogava por uma atitude claramente utopista.

Some progress has surely been achieved by the cynical elimination of idealistic illusions about human nature, the disabused acknowledgement of a universal motivation by interest, the definitive abandonment of pious hopes for altruism in human behavior and in particular of philanthropy in economic matters. On the individual level, this disillusionment has made for a more complex appreciation of human action rather than the simplifications of this or that cynical reductionism. This is to say that cynical reason forces us into a more complicated conception of interest than we were obliged to have in an idealist or spiritualist age and not least into rethinking collective interest in new ways (that also reinventorize the older notions of ideology). This is why we need not be dismayed by the identification of theory with professionalism and the increasing institutionalization of a postindividualistic life. (...) Indeed, with the onset of what we call postmodernity and globalization, institutions seem to have taken the place of individuals or at least of our illusions of individuality, at the same time dispelling all the older categories of success and revolt or ambition and alienation.

Em um momento em que a institucionalização desse trabalho crítico proposto pela geração a que Jirrik pertence verifica-se não apenas na cadeira de Literatura latino-americana da UBA, mas também no Instituto homônimo, que ele dirige, mesmo a despeito do resultado de incriveis manobras na atribuição de cargos e funções, é útil atentarmos para a conclusão de Jameson. "The suspicion of institutions has traditionally turned, not merely on bureaucracy as something unremotely felt to be legalistic and inhuman, if not corrupt, but above all very precisely on their inevitably conspiratorial procedures. As Brecht put it, "what's breaking into a bank compared with founding a bank?", o que conduz ao paradoxo de constatar que a razão cínica, "while seeming to strip acts and events of their appearance of disinterestedness, might well pave the way for some ultimate awareness of collective self-interest as such" (Jameson, 2008, p. 582).

Creio, em suma, que a *Historia da Literatura argentina* traduz esse esforço, falido por definição, de completar uma narrativa grupal. Pode ser que seja cruel como fundar um banco; mas a outros caberá roubá-lo.

Notas

¹Duas recentes manifestações podem ser eloquentes a esse respeito. Em "El dilema del Monumento" (adn cultura, *La Nación*, 28 ago 2009), Beatriz Sarlo questiona a respeito da obra de Peter Eisenman, *el Monumento de los judíos asesinados de Europa*. Sarlo é consciente da observação de Habermas, no sentido de que "una representación a través del arte es difícil, probablemente imposible. Pero para el acto que busca en este caso su expresión simbólica no existe un medio mejor que lo visual como forma abstracta del arte moderno... Cada suceso de concreción conductiva, en este caso, a una abstracción falsa" y no desconoce tampoco que la no-representación es un mandato imperante desde que T. W. Adorno inauguró el debate con su rechazo a que el Holocausto encuentre imágenes en el arte", algo corroborado por Shosh de Claude Lanzmann ou Imagens apesar de tudo de Georges Didi-Huberman. Mesmo assim, Sarlo observa que, "resistente a lo simbólico, sin placas ni nombres ni imágenes, el Monumento de Eisenman no tiene medios para impedir usos y costumbres profanos, como sentarse a tomar una cerveza o fumar un cigarrillo, jugar a las escondidas" e conclui que "las prohibiciones impuestas por el Monumento son una consecuencia de su austeridad simbólica". E explica: "el proyecto de Eisenman se resiste a simbolizar nada, aunque el tamaño de gran cantidad de las estelas se asemeje al de una tumba y los pilares verticales parezcan las piedras rectangulares sobre las que se escriben los epitafios. Un cementerio que no quiere ser cementerio, cuyo autor ha negado enfáticamente cada vez que se le ha sugerido que el Monumento parezca un cementerio. (...) Eisenman buscaba una muda experiencia sublime. Pero la ciudad deglute lo que se le tira adentro. Esto tampoco significa que el Monumento a los judíos asesinados de Europa debió ser un gesto figurativo, retro y pesadamente

cargado de símbolos. La contradicción es insuperable" – conclui Sarlo. Em "Lo indecible" (Página 12, Buenos Aires, 28 ago. 2009), e no outro extremo da polarizada vida política argentina, Horacio González, retoma o mesmo dilema mas pondera, no entanto, que "lo sagrado penetrando en lo incommensurable de una desgracia colectiva remite a la justicia de una escena muda que quizá la sociedad argentina no está todavía en condiciones de generar. No somos de los que pensamos que ese silencio activo sería inconveniente. No necesariamente la inscripción ceremonial evita los síntomas despolitizadores. Al contrario, esos muertos son lagas sombras que nos persiguen reprochándonos siempre nuestra renuencia. No son solamente muertos, pues su balbuceo distante quiere aun ser interpretado. Rependen aun cuando estamos explícitamente contritos por ellos. Y ellos siguen interrogando el presente, en tanto no están quietos y contemplan intranquitos cómo se va preparando una sacralidad morosa, remisa, que no sabe evitar sus rutinas. ¿Es buena esa sacralidad? Prefiero decir que a los muertos los rodea una atmósfera dolorosa y de clamor recóndito. Algo de callado rezo laico se hace presente y también un cincel de grito contenido. Un sentimiento parecido da origen al debate sobre los museos europeos que toman el tema de la noche y la neblina. Si es necesario suscitarse lo que se parecería a un aullido soterrado, ¿cómo ofrecerle esa experiencia al concurrente contemporáneo de los museos? Está el ensayo que propone el Museo Judío de Berlín, donde el visitante camina sobre unas chapas macizas aplastadas, que asemejan rostros humanos y chirrían al paso. Cuestión un tanto limitrofe, entre la sacralidad y la profanación. Todo ello ahí va junto. Y permite que irrumpa una rara reflexión – no decidida de antemano – sobre el pasado, la culpa y el dolor. [...] Pero lo indecible – toda comunidad humana se yergue sobre lo indecible – hay que reconstruirlo con nuevos esfuerzos, cuya ley nadie posee de antemano. Todo el episodio nos devuelve la idea de que lo indecible debe encontrar nuevos decires. Hay que hacerlo con la penuria en su interior vacío y con una profunda pedagogía. ¿Quién llegaría primero a ella? ¿Los sacralizantes con su noble hábito o los urgidos: conversadores con su voluntad cotidiana involuntariamente irreverente? Lo sabremos si percibimos la necesidad de una nueva fuerza de lo indecible. Social, política y utópica. [...] Lo indecible no es no hablar sino saber cuándo hacerlo. No hay ningún hecho que ocurra ahora o deje de ocurrir que no nos lleve a una nueva reflexión sobre aquello de lo que tanto hablamos. Pero todos lo hablamos sin que necesariamente encontremos el modo intacto y callado de tener la dicción adecuada para hacerlo. Descubrimos así que una práctica nueva de lo indecible se desprende como requerimiento si sabemos ver con otros ojos lo acontecido".

²Numa carta aberta dedicada a Ricardo Piglia, acerca de diários, autobiografias e memórias, Jirrik afirma que "para ver algo em um mesmo mientras intenta ver en un texto es preciso el concurso de varios; eso que un texto o un sujeto produciendo textos significaría no es ni algo que se pueda ver en lo inmediato ni que se pueda ver fuera de un proceso en el que están comprometidas diversas dimensiones; algunas que sirven como punto de partida, por ejemplo cierto entusiasmo, cierto querer, otras que emergen del fondo mismo de lo no controlado que hay en cada uno y que, convocado por el frágil lazo que une a las palabras con las cosas, concurren para iluminar, para establecerse en un campo si no irrefutablemente fecundo por lo menos placentero en cuanto a la felicidad que producen las asociaciones comparti-

das". JITRIK, Noé. *El ejemplo de la familia. Ensayos y trabajos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1998.

¹⁴⁶Cynical reason is a whole program for justifying this view of things. It consists in acknowledging that everything is a commodity; in viewing history, where it has any meaning at all, as a series of conspiracies motivated by interest; and finally in denying that anything else, any positive change, is possible (on the grounds of human nature). The commodity theorists not only include the free-market people, who think we can have a better assessment of our priorities and economic possibilities if we set a price on everything, including natural things not normally so assessed, like clean air and emotional payoffs (...) they also include the analysts of commodification, for whom, as for Bourdieu, a career is preeminently a strategy and culture is preeminently capital. The 1960s attacks on incipient commodification were powered by a vision of radically noncommodified social relations that seems to be unavailable today, rendering the critique of commodification at best a rather complacent affair and at worst a kind of implicit glorification" (JAMESON, Fredric – "How not to Historicize Theory". *Critical Inquiry* 34, Spring 2008, p. 580.).

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio – *Il Regno e la Gloria*. Per una genealogia teologica dell' economia e del governo. Vicenza, Neri Pozza, 2007.
- ESPOSITO, Roberto. *El origen de la política*. ¿Hannah Arendt o Simone Weil? Barcelona, Paidós, 1999.
- HUNTER, Ian. "The History of Theory". *Critical Inquiry* 33, Autumn 2006, pp. 78–112.
- JAMESON, Fredric. "How not to Historicize Theory". *Critical Inquiry* 34, Spring 2008.
- JITRIK, Noé. *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna, 1971.
- _____. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
- _____. *La memoria compartida*. México, Universidad Veracruzana, 1982, pp.187-188.
- _____. "La vanguardia latinoamericana". *La vibración del presente: trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- _____. *El mundo del Obeirata*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- MACHEREY, Pierre. *Hegel o Spinoza*. Trad. María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires, Tina Limón, 2006.
- NANCY, Jean-Luc & LACOUÉLABARTHE, Ph.. *O título da letra*. São Paulo, Escuta, 1991.
- ONETTI, Juan Carlos. *Requiem por Faulkner y otros artículos*. Montevideo, Arca, 1975.

AUTORES

ANA CAROLINA TEXEIRA PINTO é mestre em Literatura, licenciada em Letras/ Espanhol pela Universidade Federal de Santa Catarina. É membro fundador do Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-americanos, doutoranda em Literatura da UFSC e bolsista da CAPES.

ANAINES LARRE BORGES é professora, crítica, jornalista e pesquisadora no Departamento y Archivo Literario de la Biblioteca Nacional del Uruguay. Desde 1986, dirige a páginas literárias do Semanário *Brecha* de Montevideo. É especialista em Literatura Uruguata e de viajantes, e trabalha no gênero epistolário. Sobre Onetti, publicou: *Jacob y el otro o el relato como duelo* (1994), *De la bondad en los hombres y la ternura en las mujeres: regreso a Esbjerg en la costa* (2006), *La cara de la desgracia, estudio genético y crítico* (2008), *La edad de la inocencia: los cuentos de hadas en la matriz de los relatos de Onetti* (2009), *El sentido del silencio: palabras y mujeres en el universo de Onetti* (2009) e coordenou os suplementos "Homenaje a Onetti en sus 80 años", *Brecha*, Montevideo, 1989 y "Cien años de Onetti - Larsen & Compañía", 2009.

CARLOS IJISCANO é escritor, jornalista e tradutor. Nasceu em Montevideu, e aos 23 anos, em 1972, foi detido por causa da militância política, permanecendo preso até 1985, quando acabou a ditadura uruguata. No cárcere, se fez escritor. Residiu dez anos na Suécia e atualmente vive em Montevideu. Publicou vários livros, colabora com o semanário *Brecha* y *El País Cultural*. Traduziu *La señorita Julia*, de Strindberg, e foi responsável pela tradução de Peer Gynt. Em 2002, ganhou o Prêmio de Narrativa do Ministerio de Educación y Cultura pela novela *El furón de los locos*, e o Prêmio de Teatro pelo livro *Tarso*. Obras de teatro suas foram encenadas no Uruguai, Suécia, França, Bélgica, Canadá, Guatemala, Itália, Estados Unidos, Espanha, Alemanha, Brasil, México e Argentina. Atualmente é diretor da Biblioteca Nacional de Montevideo.

DANIEL BALDERSTON é professor de Linguas Modernas na Universidade de Pittsburgh. Obteve seu doutorado em Literatura Comparada em Princeton, e lecionou nas universidades de Tulane e de Iowa, entre outras. Dirige o Centro Borges e a revista *Variaciones Borges*. É autor de numerosos livros e artigos sobre este autor e

sobre outros autores latino-americanos. É também tradutor (publicou o livro *Voices Overt*, sobre a tradução e a literatura latino-americana) e estudioso dos temas de gênero e sexualidade na América Latina. Seu livro mais recente é a edição crítica das *Novelas cortas de Juan Carlos Onetti* (Poitres, Coleção Archivos, 2009). Está para publicar outro livro sobre Borges, *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*, pela editora da Universidad Nacional del Litoral.

EDUARDO BECERRA é professor titular de Literatura Hispanoamericana da Universidad Autónoma de Madrid. Foi professor convidado em diversas universidades da Europa, América e Ásia. É autor de diversos livros e edições de prosadores e poetas hispano-americanos. Foi colaborador do manual de *Historia de la literatura hispanoamericana* (Editorial Universitat, 1995) e escreveu os capítulos dedicados ao conto e à novela hispano-americanos do século XX, dedicado a Arturo Uslar Pietri e o realismo mágico da *Historia de Literatura Hispanoamericana del siglo XX* (Cátedra, 2008). Foi ainda colaborador de revistas como *Replicante* (México), *Nuevo Texto Crítico* (USA), *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Letras Libres*, *Quimera* e *Tunta o Lateral* (Espanha). Entre 1999 e 2003 foi diretor da série *Hispanoamérica*, da coleção Nueva Biblioteca (Trapo, Espanha). Dirigiu os atos de homenagem a Juan Carlos Onetti celebrados em junho e julho de 2009, em Madrid, e coordenou o número monográfico on line de homenagem ao autor uruguaio para o Centro Virtual Cervantes.

FRANCIASCA NOGUEROL é professora titular de Literatura Hispanoamericana na Facultad de Filología da Universidad de Salamanca. Foi professora visitante em diferentes universidades americanas (Estados Unidos, Colômbia, México) e europeias (França, Itália e Alemanha). Doutorou-se com tese sobre Augusto Monterroso, trans formada no livro *La trampa en la sonrisa* (1995; 2000, segunda edição). É autora de *Los espejos las sombras*, edição da poesia de Mario Benedetti (1999) y *Contralegía*, estudo da obra poética de José Emilio Pacheco (2009); *de Augusto Monterroso*, edição sobre o escritor (2004); *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura* (2004) e coordenou *Contra el canto de la goma de borrar: aseados a Enrique Lihn* (2005).

JAIR TADEU DA FONSECA é doutor em Literatura e professor de Teoria da Literatura e de Cinema na Universidade Federal de Santa Catarina. Publicou diversos artigos e ensaios sobre literatura e cinema, e participou da gravação de seis discos de canções e poemas.

LILIANA REALES é professora de Literatura do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras e do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina e coordenadora do Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-americanos da mesma universidade. É doutora em Literatura, foi membro visitante del CRICCAL, na Sorbonne Paris III e pos-doutorou-se na França. Sobre Onetti, publicou *A vigília da escrita. Onetti e a desconstrução*, organizado, juntamente com Walter Costa, o número monográfico *Juan Carlos Onetti* para a revista *Fragmentos*. É autora de vários artigos dedicados ao autor.

MARCOS ROBERTO DA SILVA é professor de Espanhol na Universidade Federal da Fronteira Sul, mestre em Literatura, graduado em Letras/Espanhol pela Universida-

de Federal de Santa Catarina e membro do Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-americanos.

MAXIMO DANIEL LAMELA ADO é mestre em Literatura e licenciado em Ciências Sociais pela UFSC. Cursou mestrado em Educação na UFRGS e é integrante do Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-americanos da UFSC e do DIF Artistasgens, fabulações, variações da UFRGS. Atua como parecerista *ad hoc* do Ministério de Cultura nas áreas de artes visuais/novos meios e transversalidade da cultura/cultura e educação.

NOE JITRIK levou a cabo um vasto e contínuo trabalho no campo dos estudos literários latino-americanos. Desde 1960 até hoje publicou inúmeros trabalhos, reunidos em livros, sobre autores e textos decisivos da literatura latino-americana. Lecionou em universidades europeias e latino-americanas. Ao mesmo tempo, escreveu livros de história, poesia, relatos, e desenvolveu uma importante atividade jornalística em diversas cidades da América Latina. É doutor *honoris causa* pela Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, professor honorário pelas universidades de Buenos Aires e de Montevideu. Atualmente, é diretor do Instituto de Literatura Hispanoamericana da Facultad de Filosofía e Letras da Universidad de Buenos Aires.

RAUL ANTELO é professor titular de Literatura brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador-sênior do CNPq, foi Guggenheim Fellow e professor visitante nas universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Autónoma de Barcelona e Leiden, na Holanda. É autor de vários livros, dentre eles: *Algaraváia. Discursos de nação; Transgressão & Modernidade; Potências da imagem; Maria com Marcel. Duchamp en los trópicos; Crítica acéfala e Ausências*. Colaborou em várias obras coletivas, tais como as histórias da literatura argentina, de David Viñas e Noé Jitrik, *A literatura latino-americana do século XXI. Céu acima, para um tombeau de Haroldo de Campos; Leituras críticas sobre Silestano Santidago e Argentina Hoy* (CCBB, São Paulo-Rio, 2009).

ROBERO FERRO é professor da Universidade de Buenos Aires, escritor e crítico literário. Doutor em Letras pela Universidad de Buenos Aires, professor de Literatura Latino-americana no curso de Letras da Facultad de Filosofía y Letras, no mestrado de Literatura Española e Hispanoamericana e pesquisador do Instituto de Literatura Hispanoamericana. Proferiu cursos de pós-graduação na Venezuela, México, França e Itália. Faz parte do conselho editorial de numerosas revistas acadêmicas e literárias. Publicou, entre outros, *El asesino tiene quien le escribe* (1991), *Lectura (h)berada con Jacques Derrida - Escritura y desconstrucción* (1995), *El lector apócrifo* (1998), *La ficción un caso de sonambulismo teórico* (1998), *Sostiene Tabuchi* (1999), *Linea de flotación* (2002), *Onetti. La fundación imaginada* (2003) *Operación Mascaré seguida de la campaña periodística* (2009), *De la literatura y los restos* (2009), *Fusilados al amanecer* (2010) e dirigiu o volume dedicado a Macedonio Fernández da *Historia crítica de la literatura argentina* (2007).

TABAJARA RUAS é cineasta e escritor. Atua em cinema desde 1978, dirigiu três longas-metragens e roteirizou mais de dez filmes. Publicou sete romances no Brasil e em mais dez países. Entre diversos títulos e homenagens à sua obra, foi condecorado

com a Ordem do Mérito do Trabalho no grau de comendador. Entre 1971 e 1981, exilado, morou no Chile, Argentina, Dinamarca, Portugal e São Tomé e Príncipe. Entre seus romances, se destacam *A região submersa*, *O amor de Pedro por João*, *Neto perde sua alma e Perseguição e cerco a Juvenio Gutiérrez*. Como cineasta, dirigiu, entre outros, os longas-metragens *Neto perde sua alma*, *Neto e o domador de cavalos* e o documentário *Brizola, tempos de luta*. Atualmente prepara dois longas sobre a participação dos irmãos Bozano na Revolução de 1923 e o documentário de longa-metragem *Gentio Vargas do Brasil*.

WALTER CARLOS COSTA tem graduação pela Katholieke Universiteit Leuven, doutorado pela University of Birmingham e pós-doutorado pela UFMG. É professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da UFSC e das pós-graduações de Literatura e Estudos da Tradução. Pesquisa literatura hispano-americana (sobretudo a obra de Jorge Luis Borges) e Estudos da Tradução (especialmente a conexão entre literatura traduzida e literatura nacional). Publicou uma grande quantidade de artigos, capítulos de livros e resenhas sobre literatura hispano-americana, e co-editou, com Liliana Reales, o número monográfico de *Fragmentos* sobre Onetti. Sua última publicação, em colaboração com Andréia Guerini e Marie-Hélène Torres, é *Literatura traduzida e literatura nacional* (7Letras, 2009). Traduziu o roteiro *O poeta destruído*, de Sylvio Back, para o espanhol (7Letras, 2000). Atualmente prepara a tradução de *Una excursión a los indios ranqueles*, de Mansilla, para a Cosac Naify.

WLADIMIR ANTONIO DA COSTA GARCIA é doutor em Critical Theory and Cultural Studies pela University of Nottingham, Inglaterra. É professor na Universidade Federal de Santa Catarina, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Literatura e no Programa de Pós-Graduação em Educação.