
SECCIÓN DE OBRAS DE LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

JUAN CARLOS ONETTI
EL SOÑADOR EN LA PENUMBRA

ALONSO CUETO

JUAN CARLOS ONETTI
EL SOÑADOR EN LA
PENUMBRA



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - CHILE - COLOMBIA - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 2009

Cueto Caballero, Alonso

Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra /

Alonso Cueto Caballero. - Lima : FCE, 2009

178 p. : 21 x 15 cm - (Colec. Lengua y Estudios Literarios)

ISBN 978-9972-663-59-8

1. Onetti, Juan Carlos - Crítica e interpretación
2. Onetti, Juan Carlos - Vida y obra
3. Literatura uruguayana I. Ser. II. t.

LC PQ8519

Dewey Ur863 C273j

Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra

© Autor, Alonso Cueto

© Derechos de autor reservados:

© 2009, Alonso Cueto

© 2009, Fondo de Cultura Económica

Carretera Pucacho - Ajusco, 227, 14200 México D.F.

© 2009, Fondo de Cultura Económica del Perú S.A.

Berlin, 238; Miraflores, Lima 18.

www.fondodeculturaeconomica.com

www.fceperu.com.pe

Primera edición, 2009

Tiraje, 2000 ejemplares

Corrector: Víctor Rojas

Editorial Supergráfica E.I.R.L.

Jr. Ica 344 - 346 Cercado de Lima, Lima

ISBN: 978 - 9972 - 663 - 59 - 8

Registro del Proyecto Editorial N° 31501220900230

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2009 - 06762

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra -incluido el diseño tipográfico y de portada- sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito del editor.

Lima, Perú, 2009

A Charles y Marcela Rossmann

INTRODUCCIÓN

Conocí a Juan Carlos Onetti en el acerado invierno madrileño de 1979, cuatro años después de su llegada a España. Por entonces yo hacía algunas colaboraciones en la página cultural de *Diario 16*, y su directora, la inolvidable Jubita Bustamante, me había encargado entrevistarlo. El encargo fue el último pretexto que necesité para buscar a un autor que había admirado siempre, y con el consejo de Félix Grande (“en estos días está de buen ánimo”, me dijo), lo llamé a su casa. Para mi sorpresa, no tardó en ponerse al teléfono, aunque, como era de esperarse, solo para no aceptar la entrevista. “Esta semana no voy a poder”, me dijo, y luego, como si hiciera falta, me dio una razón: “Es que voy a ver el ciclo de Bogart”.

Por esos días, un cine de Madrid (“Échele la tarde a Bogart”, rezaba la promoción) ofrecía, en una sola tarde, cuatro de sus películas. De dos de la tarde a diez de la noche, uno podía ver *El bosque petrificado*, *Casablanca*, *Tener y no tener* y *El gran sueño*. No era de extrañar que Onetti quisiera verlo. De algún modo, los personajes que encarnaba Bogart tienen algo de onettianos en lo esencial, tipos sin ideologías, marcados por una soledad que solo el contacto furtivo y efímero con una mujer puede redimir. Fui al ciclo de Bogart, y vi otra vez esas cuatro grandes películas, pensando encontrarlo. Lo llamé unos días después. Para mi sorpresa, el mismo Onetti contestó el teléfono y me dijo con una voz monótona y resignada: “Pues, véngase usted esta tarde...”.

Así, pues, llegué a la dirección en la Avenida de América, poco antes de la hora indicada. Presa de los nervios por el prospecto de

conocer a un autor al que admiraba tanto, di varias vueltas alrededor de su edificio. Por fin, toqué el timbre. Su esposa, Dorotea Muhr, Dolly, me abrió la puerta. Dolly era una mujer algo mayor que sin embargo lucía una permanente lozanía cuya primera señal era una sonrisa fresca y sin reservas. Me senté con ella en la sala conversando (“así que usted es peruano”, me dijo), y esperándolo, mientras él terminaba de despertarse.

Por fin lo vi aparecer, con un movimiento retardado —los ojos de lechuza, el pelo escaso y alambrado, las señales de la siesta todavía esparcidas por todo el cuerpo—. Parecía recién llegado de viaje, desde algún lugar remoto. Tenía la camisa arrugada, en un caos que parecía tener diseño privado y secreto. Al igual que su personaje de “Un sueño realizado”, en ese momento parecía haberse despertado recién de “un sueño de varios siglos”, resignado a la entrevista de la que el retorno a la realidad era parte. Sin embargo, había una amabilidad lenta y recelosa en él, que me hacía sentir en confianza. Era como si pudiera adivinar, detrás de las barreras de indiferencia y melancolía que por lo general muestran sus personajes, un fondo de emotividad. Me animé entonces a preguntarle por Bogart, un tema menos solemne y esperando que los que hubieran usado otros entrevistadores: “Eso es, hágale una entrevista sobre Bogart, sobre cine”, dijo Dolly, aliviada.

Cuando comprendió que yo no iba a hacerle preguntas “literarias”, Onetti me habló de la película que había visto el día anterior, *Casablanca*, a la que definió como “una obra maestra de la cursilería”. Hablamos de la escena del primer reencuentro entre Bogart y Bergman en el *Café Rick* y el recurso de Michael Curtiz al presentar a Rick, antes que con su rostro, con una mano y un cigarrillo. Luego aparecieron en la conversación Peter Lorre, Ingrid Bergman, Claude Rains, Sydney Greenstreet, y la escena de *La Marsellesa*, cuando el director de la orquesta pide permiso a Rick, antes de tocarla. En algún momento, Onetti devuvo la charla y empezó a cantar *Remember always*

this, que sabía de memoria. Dolly, quien participaba activamente en la charla, habló luego de *El balcón azul* (novela y película que Onetti adoraba). “Qué gran reparto”, dijo él, “empezando por Mary Astor, que seguía muy guapa aunque ya estaba vieja por entonces”. Recordó también otra vez a Peter Lorre, Sydney Greenstreet, Elisha Cook Jr., y por supuesto a Bogart. “Ese momento en el que escarba en el pájaro y se da cuenta que es falso”, exclamó en un murmullo.

Al mencionar la obra de Dashiell Hammett, Onetti dijo luego que estaba leyendo una biografía de Raymond Chandler y recordó: “En una ocasión, Chandler se quiso suicidar pero falló el tiro. Sus amigos lo fastidiaban diciéndole que escribía buenas novelas de crímenes pero que no sabía suicidarse bien”.

Onetti reía con la risa lenta y profunda con la que hubieran podido reírse Larsen o Díaz Grey, una risa que sopesaba la ironía profunda de toda situación, consciente de las definiciones que uno de sus personajes da sobre la vida: “una idiozote complicada”.

En algún momento de la conversación, cuando yo ya había susperado mis timideces iniciales, le dije que él y yo habíamos coincidido en alguna reunión antes y que yo había querido acercarme a él para decirle que lo admiraba mucho. Me lo había impedido en parte la convicción de que él estaría seguramente harto de escuchar las declaraciones de admiradores improvisados. Onetti me observó brevemente y susurró: “Quizá usted debió habérmelo dicho pues la vanidad de un escritor no tiene límites”. Al enterarse de que yo también pretendía ser escritor algún día, me dio un consejo que viene de un antiguo dicho árabe: “Sólo hay que escribir algo que sea mejor que el silencio”.

Esa tarde, cuando lo vi acompañarme a la puerta, lo noté aliviado de no haber tenido que contestar ninguna pregunta sobre su obra (o digamos sobre “la función del escritor en el mundo moderno”, sabe usted). “Ya me preguntará usted otro día por qué y para

qué escribo”, me dijo, y de inmediato: “La única respuesta a esa pregunta es la que dio Borges: ‘Escribo para evitar el arrepentimiento que sentiría si no escribiera’”.

Salí a la calle con la emoción de haber estado junto a uno de los escritores que más admiraba (y que admiro todavía). Luego lo vi dos veces más, antes de mi partida hacia los Estados Unidos. Tuve incluso la desfachatez de mostrarle algunos relatos míos.

Leyendo apuntes y ensayos biográficos, me enteré del conjunto de anécdotas no sé si reales pero verosímiles que componen parte de su vida. Un testimonio de su sobrino recuerda que cuando era niño, en las reuniones de la familia en Montevideo, su tío Juan Carlos Onetti sacaba una jeringa del bolsillo y le pedía inyectar la pierna de una de sus tías y traerle la sangre. “Apúrate porque tengo sed”, le explicaba. Otra historia tiene que ver con sus lectores. En los años sesenta, en la Universidad de Berkeley, una joven delicada y sensible se acercó al profesor y le pidió quitar a Onetti del curso de literatura hispanoamericana. La razón: “Onetti me destroza”. Juan Gustavo Cobo Borda, al volver de Buenos Aires alguna vez, me dijo que le había parecido encontrar los cafés de la capital porteña llenos de hombres solos. A continuación deslizo una conclusión: “La ciudad se ha puesto muy onettiana”.

Los nuevos lectores

Las versiones varían, pero en cualquier caso, la de Onetti no es una obra corta. En los recuentos que he leído se dice que escribió probablemente 11 novelas, 47 relatos, 116 ensayos y 3 poemas. A más de veinte años de su muerte, mantiene lectores en todas las lenguas. Son por cierto lectores minoritarios pero los sostiene un culto compartido y, con frecuencia, fanático. Una rápida ojeada a internet permite ver que hay una treintena de páginas web dedicadas princi-

palmente a su vida y obra, entre ellas una página oficial que presenta su foto girando en un carrusel con un fondo de música porteña. La red “Sololiteratura” se anuncia como la más amplia página de Onetti en España. Borrís Mayer anuncia el “Onetti website. El original” con muchos enlaces y noticias. “Onettinet” se promueve como la primera página flash de Onetti. Por otro lado, siguen apareciendo libros sobre su obra. Uno de ellos es *Onetti / La fundación imaginada*, de Roberto Ferro. Hay estudios canónicos como los de Josefina Ludmer, Omar Prego y Marilyn Frankenthaler. Onetti también inspiró a artistas de otros géneros. Silvia Varela dibujó *El Onettion*, y Diego Legrand en 1998 compuso su pieza musical *El pozo*. Su obra ha influido en autores de enorme importancia. Uno de sus grandes continuadores es sin duda Antonio Muñoz Molina, cuya estupenda novela *Invierno en Lisboa* asimiló las lecciones de Onetti con un estilo original, que ha continuado a lo largo de su obra.

Hoy podemos seguir leyendo con el mismo placer un puñado de novelas —*La vida breve*, *El astillero*, *Juntacadáveres* y *Los adioses*—, y por lo menos cinco magníficos cuentos: “La Novia Robada”, “El infierno tan temido”, “Un sueño realizado”, “Bienvenido, Bob” y “Jacob y el otro”. De estos, creo que *La vida breve* es una de las grandes novelas modernas en lengua española, mientras que “Bienvenido, Bob” y “Jacob y el otro” son piezas perfectas y a la vez conmovedoras, un género que se conoce como obras maestras del relato. Hoy nadie podría describir en castellano un cuarto cerrado de uno o varios hombres fumando, hablando en voz baja y soñando con muchachas ideales, sin recordarlo.

La “solitaria” delincuencia

Onetti escribe desde la penumbra. Sus protagonistas son ante todo observadores, no actores, del mundo. En ese sentido, es un explo-

rador del fracaso. Para sus personajes, el fracaso y la sensación del fracaso nos aguarda tarde o temprano como "un saltador en un camino" (lo dice Junta en *Junta cadáveres*). Pero en su obra, el fracaso no es el resultado de una vida de esfuerzo y de lucha. Antes que conclusión al final de camino, es un estado natural. El destino del naufragio al que está predestinado todo ser humano en su ciclo natural se cumple, según Junta, "al margen de cualquier circunstancia imaginable". En sus personajes, el escepticismo es una actitud natural e instintiva, y a la vez una consecuencia de las lecciones del tiempo. Si la juventud es una grosera embriaguez de poder y optimismo, la realidad de la adultez es una sucesión de "molde vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia" (Juan María Brausen en *La vida breve*). Un viejo no es alguien que alguna vez fue joven sino un ser distinto, desterrado para siempre del país de juventud, como ocurre con la Kirsten de "Esbjerg en la costa". La vejez es un estado espiritual de corrupción, el estado natural de un ser humano. Si hombres y mujeres estamos condenados a vivir el uno con el otro, es porque "todos somos inmundo y la inmundicia que traemos desde el nacimiento, hombres y mujeres, se multiplica por la inmundicia del otro..." (Marcos en *Junta cadáveres*). Los personajes son observadores solitarios y obsesivos, capaces solo de la búsqueda de una utopía privada (como el prostíbulo perfecto que busca hacer Larsen). Sus personajes no son derrotados ni triunfantes sino lúcidos postergados del "festín de la vida". Esa condición tiene también su color: "Reconoció ese tono exacto de gris que solo los miserables pueden distinguir en un cielo de lluvia", dice el narrador sobre Larsen en *El astillero*. Los personajes han aceptado esta situación y, como Larsen, están "gozándose en su solitaria delincuencia".

Los seres humanos en sus obras no están arados por el amor, la solidaridad o la compasión sino por los lazos más fuertes del des-

precio, la vergüenza, el miedo y el odio ("el principio de odio y el fundamental desprecio que me ataban a ella, a su voracidad y a su baja", dice el narrador de Queca en *La vida breve*). El Príncipe Orsini está ("condenado a cuidar, mentir y aburrirse como una niña...") arado a Jacob. Langman está arado a Blanes y el narrador de "Bienvenido, Bob" a su némesis, Bob-Roberto, a quien recibe con "alegría y amor" en el "tenebroso y maloliente mundo de los adultos". Los personajes de Onetti se encuentran paralizados por esa "soñolienta sonrisa" de Gerrudis en *La vida breve*, la sonrisa irónica que refleja la sabiduría de los escépticos.

Pero este universo oscuro no está paralizado sino en permanente estado de tensión. Onetti sume a sus personajes en los extremos de la conciencia. Su sistema está basado en integrar en una sola experiencia las emociones más radicales y contradictorias: la piedad y el asco, el amor y la vergüenza, el odio y la ternura. Así, en *Junta cadáveres*, Junta "oscila entre la piedad y el asco", mientras mira el cadáver "inmundo, gordo, corto, con manchas de sueño y de pintura en la cara colgante y aporreada". Lo mismo ocurre en *El astillero* cuando la mujer frente a Larsen se muestra: "la cara humedecida por la lluvia resplandecía, apaciguada en la neblina". En *El astillero*, Díaz Grey está "acostumbrado ya al aburrimiento y a la vergüenza de ser feliz". Larsen se refiere a la "grosería de la esperanza".

En este sistema de contrastes sombríos, los personajes respiran un aire oscuro, lleno de humo. Los cigarrillos están "encajados" en los cuerpos como ocurre con Junta. Todos fuman, empezando por el Eladio Lancero de *El pozo* (1939) y terminando por el mismo Onetti, un fumador empedernido que en sus mejores tiempos terminaba varias cajetillas diarias. La oscuridad de los cuartos y los cafés es su espacio natural.

El gran sueño

Sin embargo, la lección de *La vida breve* es que uno puede "vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas". En estos mismos personajes oscuros aparece como una luz su tendencia al sueño, a la idealización. Los personajes se saben solitarios y postergados pero encuentran un refugio feroz en sus fantasías. El personaje de "El posible Baldi" llena de falsas leyendas a una transeúnte precisamente para ocultar y revelar una vida anónima. Eladio Lancero recuerda a la incorrupta Ana María en *El pozo*. En "Un sueño realizado", una mujer le paga a un empresario de teatro para que escenifique su sueño. En "Esbjerg en la costa", la mujer va todos los días al puerto a ver partir a los barcos a la tierra que ella dejó mucho antes. El precio que estos personajes (generalmente mujeres) deben pagar para la liberación del sueño es la muerte (la mujer de "Un sueño realizado") o la locura (Moncha en "La novia robada"). Los sueños no quedan impunes.

Una soledad en llamas

Uno de los procedimientos más comunes de Onetti es conferirle autoridad al punto de vista de un narrador que es además protagonista o testigo directo de la historia. Es un narrador ferozmente subjetivo que crea una vasta atmósfera interior en la que discurren largos monólogos. Desde esa subjetividad radical, mediatizada, sesgada, se escriben sus relatos. No hay nada más lejos en él que la neutralidad, la objetividad o la indiferencia como virtudes narrativas.

La premisa de sus personajes es la soledad. Los protagonistas nunca tienen amigos sino apenas cómplices o mujeres distantes. Todos sufren la enfermedad de los solitarios, la obsesión. La relación entre la obsesión y el escepticismo es, creo, un eje fundamental de su obra.

Esta soledad fabricada por monólogos nos da la sensación de que sus narraciones nunca buscan imponerse. Son relatos no le hablan a nadie sino a sí mismos. No aparece nunca en ellos la artificialidad de la pirotecnia, la necesidad exterior de "sorprender" o "conmover" al lector. Muñoz Molina ha escrito en el prólogo a los *Cuentos completos*¹ que con sus cuentos "sentimos que estamos asistiendo, con impudor, por milagro, a una narración que existiría igual si no la conociera o la escuchara nadie".

Una subjetividad errante

Una foto de Onetti joven (en la edición de las *Obras Completas* de la editorial Aguilar) lo muestra con los ojos esquivos, los de un distraído soñador con la mirada oblicua, fija en un punto desconocido². Hay en ellos un brillo seco, vuelto hacia dentro, un gesto crispado y angular, en un perfil resaltado por la dureza de los labios. Los anteojos le atraviesan la nariz y se pierden en el pelo, como un aparato de tortura que él está soportando con estoicismo, casi con alegría. Una frente ancha, abierta sobre un pelo disciplinado le da una consistencia maciza al rostro, la densidad de una vida implosiva, vivida hacia dentro. El tranquilo desprecio que refleja por la cámara viene de una especie afinada de la tristeza, una tierna indiferencia al mundo.

El laboratorio en el que se formó este rostro es variado e incierto. Según declaró varias veces, su infancia no fue especialmente dura. Una de las experiencias infantiles que recordaba además de su afición a los libros de Julio Verne era la organización de las peleas

¹ *Cuentos completos*. Prólogo de Antonio Muñoz Molina. Madrid, Ed. Alfaguara, 1994, p. 12. En adelante nos referiremos a esta edición como *Cuentos*.

² *Obras completas*. Madrid, Ed. Aguilar, 1970. En adelante nos referiremos a esta edición como *Obras*.

a pedradas en su barrio. "Recuerdo que mis padres estaban enanorados", declaró varias veces. "Él era un caballero. Y ella una dama esclavista del sur de Brasil". Su afición a la micomanía —un rasgo común a muchos escritores— también apareció pronto. "Desde muy niño empecé a mentir", le dijo en una entrevista por Televisión Española a Joaquín Soler Serrano.

Nacido en Montevideo en 1909, como el segundo de tres hermanos (el mayor Raúl y la menor Raquel), fue hijo de Carlos Onetti, agente de aduana, y de la brasileña Honoria Borges. Onetti abandonó los estudios secundarios debido a una huelga, y durante la década del 20 es portero, vendedor de entradas en el Estadio Centenario y vigilante de la tolva en el Servicio Oficial de Semillas. Estos cambios de ocupación solo anticipan los que vendrán. En 1930 se casa con su prima María Amalia Onetti, con quien viaja a Buenos Aires, donde trabaja vendiendo máquinas de sumar, un oficio que lo obliga a ir de una oficina a otra. Su experiencia como vendedor aparece reflejada en su primer cuento "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo", que aparece en *La Prensa* de Buenos Aires en 1933. El cuento anticipa la naturaleza de su obra: un hombre abrumado por su entorno que busca el refugio en los sueños.

En 1931, nace su primer hijo, Jorge, quien también iba a ser escritor (recibiría el premio Biblioteca Breve en 1968 por su novela *Contramutis*). En 1934, de vuelta al Uruguay y separado de su esposa, se casa con la hermana de esta, María Julia. Durante un tiempo es secretario de redacción de la revista *Marcha*, en cuyo local vive. Pasa otra temporada —1941 a 1955— en Buenos Aires, trabajando en la agencia Reuters (de estos años en Buenos Aires data una larga correspondencia con Mario Benedetti). En 1945, se casa con una compañera de trabajo, María Elizabeth Pekelharing, con quien tiene una hija, María Isabel ("Litrí"). Un día María Elizabeth le presenta a una joven intérprete de música clásica, una muchacha argentina de

origen alemán, Dorotea Muhr. En 1955, a los cuarenta y seis años, se casa con Dolly, quien sería su esposa hasta el final de su vida. Pero sus aventuras no fueron solo laborales o matrimoniales. En 1956, durante un viaje a Bolivia, se ve envuelto en un tiroteo en el que una bala le perfora el sombrero.

Su vida está marcada por una diversidad de trabajos y de relaciones. Es la típica vida de un hombre que ha ido de salto en salto, que no tiene proyectos únicos a largo plazo, salvo los literarios. Sin embargo, como se sabe, no era un escritor profesional, de sesiones diarias y disciplinadas. Hubo temporadas de hasta dos años (alrededor de 1975) en las que no escribió una sola línea. Todo ello está sintetizado en la famosa frase que le dijo a Mario Vargas Llosa en un encuentro en Guadalupe: "Vos estás casado con la literatura. Para mí es como una amante".

Fiel a su condición de marginal, fue un eterno segundo en los concursos literarios. Perdió frente a todo tipo de escritores, buenos, regulares y de los otros. Sus obras salieron en segundo lugar frente a las de *Ciro Alegria* (premio de la editorial Farrar and Rinehart), *Bernardo Verbitsky* (premio editorial Losada), *Jorge Masciángoli* (*Fabril*), *Marco Denevi* (*Life* en español). Finalmente, su novela *Junta cadáveres* (1964) es relegada frente a *La casa verde* de Mario Vargas Llosa en el Premio Romulo Gallegos de 1967 ("lo que pasaba es que mi burdel era más chico", iba a justificarse Onetti después). En su discurso de aceptación del premio, Vargas Llosa dice que América Latina no le ha dado al "gran Onetti" el reconocimiento que se merece. Desde muy pronto, críticos uruguayos tan importantes como Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal le dedican ensayos. El resto de la crítica y los lectores, sin embargo, iban a demorarse algo más. ("Los críticos son como la muerte", dijo Onetti alguna vez. "Tardan pero llegan"). En 1975, es elegido el mejor narrador uruguayo de los últimos cincuenta años en una encuesta realizada en el semana-

rio *Marcha*. Obligado a salir del Uruguay por la dictadura en 1974 (fue condenado por algunos generales al ser jurado de un concurso literario que le dio un premio a un cuento "antipatriota" de Nelson Marra), en 1975 se instala en Madrid, donde iba a quedarse casi veinte años, la mitad de ellos sin salir de la cama, por decisión propia. Nunca volvería a su país.

Un amigo español me contó que lo había visto en una mesa, sobre un estrado, en alguna ceremonia en España. Con el mismo rostro a la vez hierático y vulnerable de siempre, Onetti parecía ignorar lo que lo rodeaba, parapetado en el silencio, entre otros miembros de la mesa más locuaces, que acaparaban la atención. Un cigarrillo colgaba de sus labios, como parte de su rostro. Mi amigo me dijo una frase que recuerdo siempre: "No hay nada de falso en él".

No había nada de falso en él, ni en sus personajes —en Larsen, en Eladio Lancero, en Brausen—. El escepticismo, el humor, la compasión, la ternura con los que miró siempre el mundo lo hicieron rechazar la mayor parte de los tratamientos de los médicos y de las visitas. Creo que la última, aquella en la que recibió a una amiga uruguaya, es el mejor ejemplo. Sabiendo que iba a morir, intercambió algunas bromas y brindó con un vaso de whisky. El escéptico le sonreía a la muerte, como pocos optimistas habrían podido.

I. LOS RELATOS

Aunque haremos algunas alusiones a sus novelas, el tema principal de este libro es el de los cuentos de Juan Carlos Onetti. Por su naturaleza cerrada y su espacio limitado, el género del cuento es afín a los personajes onetrianos, que no siempre respiran con comodidad en las geografías abiertas que supone una novela. Nos concentraremos en algunos de sus relatos y en las relaciones entre sus temas y el contexto histórico y cultural que los informan. Mi interés fundamental no es hacer un trabajo académico, para el cual no creo estar preparado, sino señalar algunas experiencias de lector y algunos datos históricos y culturales que nos permitan nuevas interrogantes y dudas alrededor de estos relatos.

1. "Un sueño realizado". La concreción de la inocencia

El narrador de "Un sueño realizado" (1941) es un típico protagonista del universo de Onetti. Empresario de un teatro de una provincia argentina, dispuesto a aceptar cualquier encargo para ganarse algún dinero, un amigo suyo, Blanes, resume la historia de su fracaso en una broma: "Porque usted, naturalmente, se arruinó dando el *Hamlet*".¹ El mejor resumen que propone Blanes de la

¹ *Cuentos*, p. 103. "Un sueño realizado" apareció, como muchos cuentos de esta primera época, en la segunda sección de *La Nación* de Buenos Aires, el 6 de julio de 1941, pp. 3-4. En un artículo de *Marcha*, referido a una edición posterior de "Un sueño realizado", Emir Rodríguez Monegal comenta el relato y su relación con la vejez. En "Los cuentos de Onetti", en *Marcha*, año XIV, No 646 (Montevideo, noviembre 7, 1952), p. 15.

vida de Langman es un chiste. Sabemos que en realidad, lejos de arruinarse por dar el *Hamlet*, Langman nunca ha intentado hacer una gran obra clásica como la de Shakespeare, aunque hubiera querido inventarse, como otros narradores farsescos de Onetti, ese pasado de gloria. El hecho de que una broma pueda resumir su vida da su identidad a Langman. Solo la ironía puede capturar la esencia de vidas como la suya.

El narrador, Langman, es un escéptico que asiste con lucidez y comenta con humor su propio fracaso. En la tradición de los personajes de Onetti, es un sobreviviente ingenioso y sarcástico de su abulia, su escepticismo, su pasividad. Langman, que se mira a sí mismo con la ironía descarnada que expresa Blanes, es un testigo y a la vez un protagonista. Está hecho de tiempo, es decir, de una acumulación o de un exceso de tiempo. El verbo en pasado "arruinó dando el Hamlet" es su resumen. Acusado de haberse arruinado por supuestamente haber querido realizar una gran obra, es un prisionero de sus sueños no realizados. Aplastado por el tiempo y por el espacio (las paredes desgastadas que lo rodean), es un habitante melancólico pero también irónico de su infierno, al que se ha acomodado. Es un integrante de su purgatorio, a la espera de un evento que altere su rutina.

Es entonces cuando aparece una mujer que parece haber vivido en un mundo paralelo, inmune al tiempo. Su llegada en salón vacío del hotel marca el verdadero inicio de la historia.

A diferencia de Langman, la mujer que llega a buscarlo parece haber trascendido el tiempo, aunque lo exprese por oposición. Es portadora de lo que él llama una "juventud impura". El narrador la ve aparecer, con una "cinta blanduzca y foña de locura" con la que podría fajar al narrador, "como una momia" y una sonrisa de "pequeños dientes irregulares exhibidos como los de un niño que duerme y respira con la boca abierta". Esta sonrisa extraña, que luego

dirá que es "mala de mirar", es la primera señal de la identidad distante de la mujer, es decir, de la gran barrera que se establece entre ella y el mundo sombrío del narrador. Es obvio que nunca sabremos el nombre de la mujer, pues se trata de una especie de fantasma (o "momia", es decir, una mujer preservada de un pasado remoto) que viene de una dimensión distinta, el mundo de los sueños donde los personajes carecen del nombre que les dan este tiempo y espacio. Su tiempo no es el tiempo continuo, erosionante, lineal, sino el congelado, inmóvil, preservado de un fantasma de carne y hueso:

"La mujer rendría alrededor de cincuenta años y lo que no podía olvidarse en ella, lo que siento ahora cuando la recuerdo caminar hacia mí en el comedor del hotel, era aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeñada, apenas envejecida, pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días."²

El tema de la edad de la mujer es crucial en esta descripción. El tiempo y su expresión, la edad de una persona, constituyen una categoría radicalmente subjetiva, imposible de definir. Después de afirmar que "tendría cincuenta años", Langman subraya su edad incierta, que está a "a punto de alcanzar" una edad que desconocemos, "una jovencita de otro siglo". El ser "una jovencita de otro siglo" la hace aparecer como una pieza de museo, la emisaria de un tiempo detenido. "Apenas envejecida" después de despertar, no representa el tiempo transcurrido aunque hay algo en ella que la podría hacer "alcanzar su edad en cualquier momento".

Uno de los indicios de la edad incierta es su aspecto. El traje que usa está pasado de moda, aunque el narrador afirma que incluso en

² *Cuentos*, p. 102.

la época a la que pertenecía no era el que hubiera usado una "señora" sino, también entonces, "una adolescente". Vestida con un traje que no pertenece a una edad o un tiempo reconocible, un traje contra la edad y el tiempo, que preserva el aspecto de una juventud eterna, la mujer parece una adolescente congelada. Llegada desde algún lugar de sus "años pasados, solitarios", es una emisaria de una zona ajena al contexto temporal de Langman, el del tiempo cronológico.

No es casual por eso que use "el reloj con su cadena". La cadena con la que ata al reloj, símbolo del paso del tiempo, es una señal de que ha domesticado el tiempo o ha creado un tiempo propio.

Una vez que certifica que está hablando con Langman, empresario de teatro, la mujer le hace una petición insólita. Le propone representar una obra de teatro muy sencilla. Se trata de la escena de un sueño que ella tuvo y que quiere volver a ver. Se trata de un solo cuadro de una acción mínima: una mujer le da un vaso de cerveza a un hombre, hay una calle con dos automóviles, el hombre cruza la calle con el vaso de cerveza, acaricia a la mujer.

Cuando la mujer describe las acciones de su obra, podemos re-tomar la broma de Blanes con la que se inicia el relato. En uno de los primeros pasajes, el narrador contrasta los elementos de *Hamlet* ("una calavera, un duelo, un cementerio, una venganza...") con los objetos que lo rodean en la vida real (su peluca rubia que no se saca para dormir, su dentadura). Al hacerlo, Langman está señalando las inmensas distancias entre los elementos de la obra de Shakespeare (que le parecen algo lejanos e incluso artificiales como la ropa de la actriz que las representa) y los de su entorno, su verdadera vida. La dignidad heroica de Shakespeare está muy lejos de la miseria rutinaria de Langman.

En cambio, la obra de teatro que propone la mujer, que no tiene trajes "ajustados" como la actriz de Shakespeare, incluye escenas cotidianas, en una secuencia que termina con una serie de caricias.

Onetti está proponiendo no solo una poética de lo cotidiano en ello sino también una visión de la redención: un mundo en el que la gente vive sencillamente, toma cerveza, cruza la calle y se acaricia. Es un mundo tan sencillo como el que va a evocar Kirsten en el relato "Esbjerg en la costa".

Cuando la mujer le ofrece dos billetes de cincuenta pesos, para los primeros gastos, Langman acepta, aliviado y confuso. Langman pide a su amigo, al alcoholizado, cínico y pobretón Blanes, que busque a los actores para hacer el montaje.

A diferencia de Langman, Blanes comulga desde el comienzo con el proyecto de la mujer. La primera escena decisiva ocurre cuando Blanes oye a la mujer describiendo el jarrón pintado que van a usar ("Claro, con algún dibujo además, pintado"). Cuando ella acepta su comentario sobre el jarrón con entusiasmo, se realiza el pacto entre ellos. Blanes va a ser el cómplice de la mujer en ese proyecto de una obra de teatro de algunos cuadros en apariencia banales. Luego, Blanes le explica a Langman las razones de la mujer para representar el sueño: "Dice que mientras él dormía y soñaba eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa".

Aunque el teatro es la afirmación de un tiempo y espacio propios, Langman, como su amigo Blanes, están hechos de tiempo: son hombres maduros, avasallados por una suma de fracasos. Su tiempo es el rutinario y cronológico. Preservada, congelada, momificada en sus sueños, con una juventud impura a punto de corromperse en cualquier momento, la mujer en cambio busca imponer su propio tiempo, el del sueño, es decir, el fulgor del instante iluminado por los reflectores, contra la oscuridad en la que viven Langman y Blanes. El sueño que ella realiza en el escenario carece del tiempo lineal. Es un eterno presente, el de la vida cotidiana.

La afirmación de la voluntad, la capacidad por imaginar y por vivir en un mundo de sueños es la afirmación del presente del sue-

ño. Frente al tiempo del deterioro, el sueño, como el teatro, es la caracterización del imperio del presente, la huida de la realidad para instruar una realidad propia. El teatro es, por ello, el espacio que fusiona la realidad y los sueños. Por eso, Blanes (que “estaba envejeciendo y el cabello rubio lo tenía descolorido y escaso”) es atraído por aquello que la mujer representa. Esta relación entre el hombre que está envejeciendo y la mujer que ha conservado una juventud impura es esencial en la historia. La mujer es una redentora.

Langman, Blanes y la mujer forman un triángulo en el que la mujer se vuelve el eje principal. Mientras que Langman mantiene su distancia con ella, Blanes y la mujer inician una relación. Antes Blanes averigua algunos datos vagos sobre el pasado de la mujer: “Parece que la familia o ella misma tuvo dinero y después ella tuvo que trabajar de maestra”. Este hecho es crucial porque muestra el derrumbe de un mundo anterior en su vida. La mujer en cierto modo también intenta recuperar un mundo perdido en el sueño realizado. En lo que es evidentemente un recurso para reforzar su distancia con la realidad, la mujer no tiene nombre. Es sintomático que ni Langman ni Blanes nunca se lo pregunten ni les interese saberlo.

Una de las proezas de Onetti en este relato es que mientras más describe a la mujer, esta parece más extraña. Langman describe su pollera, sus botines, su blusa de encajes. El día de la representación la vemos con el “pelo espeso y casi gris, suelto a la espalda, anudada sobre los omóplatos con una cinta clara”. Esta última descripción fusiona lo oscuro y lo claro, un contraste que se va a repetir a lo largo de la obra de Onetti. Mientras la descripción del aspecto de la mujer acumula una serie de detalles, la de Blanes en cambio es bastante pobre. El cuerpo, el rostro de Blanes, como su casa, no parecen tener solidez. Cuando el narrador va a ver a Blanes, conocemos su estado espiritual por la descripción que hace del cuarto:

Puede dar con Blanes en una pieza desordenada y oscura, con paredes de ladrillos mal cubiertos, detrás de plantas, esteras verdes, detrás del calor húmedo del atardecer (...). Era un techo de tejas, con dos o tres vigas verdosas y unas hojas de caña de la India que venían de no sé donde, largas y resacas.³

Aunque el encuentro inicial entre Langman y la mujer ocurre en la “penumbra del comedor”, la mujer aparece sin embargo caracterizada por la luz:

“Bajo la luz suave y limpia, la cara de la mujer y también lo que brillaba en su cuerpo, zonas del vestido, las uñas de las manos sin guante, el mango del paraguas, el reloj con su cadena, parecían volver a ser ellos mismos, liberados de la tortura de un día luminoso...”⁴

Esta modelo de mujer luminosa, que viene de un mundo extraño y que afirma el paraíso de los sueños en el oscuro infierno de la realidad, va a repetirse a lo largo de la obra de Onetti, desde la Ana María de su primera novela, *El pozo* (1939). En “Un sueño realizado”, esta mujer luminosa toma la forma del personaje voluntarioso, capaz de romper los límites que le impone la realidad. Es soñadora hasta el delirio, inmune a los cuestionamientos racionales de los hombres, aunque por otro lado su naturaleza sensible y quebradiza la hace parecer vulnerable. En esta relación entre su poder y su vulnerabilidad, se mueven también personajes como Moncha en “La novia robada” y la mujer de “La cara de la desgracia”.

³ *Cuentos*, p. 109. Esta descripción es casi igual a la del Doctor Díaz Grey, que aparece en *La vida breve*: “Ahí está el médico con la frente apoyada en una ventana; flaco, el pelo rubio escaso, las curvas de la boca trabajadas por el tiempo y el hastío. (En *Obras completas*, Editorial Aguilar, p. 447. En adelante nos referiremos a esta edición como *Obras*).

⁴ *Cuentos*, p. 110.

La descripción del cuadro (el sueño escenificado que quiere ver representado la mujer) muestra a un grupo de personas que se libran del peligro de un coche. La breve historia, si se la puede llamar así, tiene un final feliz:

“Entonces aparece un automóvil que cruza la escena y el hombre, usted, se levanta para atravesar la calle y yo me asusto pensando que el coche lo atropella. Pero usted pasa antes que el vehículo y llega a la acera de enfrente en el momento que sale una mujer vestida con traje de paseo y un vaso de cerveza en la mano. Usted lo toma de un trago y vuelve en seguida que pasa un automóvil, ahora de abajo para arriba, a toda velocidad; y usted vuelve a pasar con el tiempo justo y se sienta en el banco de cocina. Entre tanto, yo estoy acostada en la acera, como si fuera una chica. Y usted se inclina un poco para acariciarme en la cabeza.”⁵

Esta escena del sueño incluye un referente temporal. Un hombre pasa dos veces la calle y lo hace “con el tiempo justo”, antes de que un automóvil lo pueda atropellar. La idea del tiempo, incluida en un detalle tan cotidiano como el cruce de una calle, puede ser simbólica. El hombre que llega, superando el tiempo, con el tiempo justo, es quien acaricia a la mujer en la cabeza. El tiempo parece un aliado de los personajes en esta acción. “El tiempo justo” para acariciar a alguien está en contraste con el tiempo que ha consumido a Langman y a Blanes. Las caricias del final resuelven los peligros de la vida cotidiana en un encuentro de la pareja, para siempre. La historia puede resumirse como la de un hombre que escapa a los peligros para encontrarse con una mujer querida. Es una breve historia de aventura y de amor, la historia que en el mundo de Onetti solo podría darse en el mundo de los sueños.

La escena final de la representación está contada con una anáfora. La repetición de la cláusula “Vi...” (“vi como se sentaba cerca del banco de Blanes”, “Vi como Blanes se levantaba para cruzar la

calle...”, “Vi como el brazo de Blanes y el de la mujer que vivía en la casa de enfrente se unían”, etc.) enfatiza el momento climático de la historia. Es el instante del descubrimiento.

Cuando la obra teatral termina y el narrador se acerca al escenario, sin comprender muy bien lo que está ocurriendo, es Blanes quien lo golpea y le dice: “No se da cuenta que está muerta, pedazo de bestia”. Ignorante de la vida de sueños de la mujer, viviendo a cierta distancia de ella, Langman tampoco ha advertido su muerte. Solo Blanes, que ha entrado en su órbita, la ha percibido. Es entonces cuando se produce la revelación para el narrador: “comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer...”, con la alusión a “aquello” que las palabras no pueden expresar.

“Un sueño realizado” es el primer relato en el que los temas de Onetti se establecen claramente. La alternancia que viven sus personajes entre el deterioro de lo real y la redención del mundo de los sueños va a repetirse a lo largo de su obra. Esta técnica de contrastes entre un mundo y otro subraya su conflicto esencial, la derrota o el destierro de los hombres en la realidad. Desde el punto de vista de los narradores escépticos, sombríos de Onetti, el precio de ese universo de los sueños parece ser la locura o la muerte.

Cuando Langman afirma haber comprendido “qué era aquello” que buscaba la mujer, alude a una verdad que se encuentra en el corazón del relato. Se trata de una búsqueda que las palabras, instrumentos de la razón, no pueden explicar. Ya antes Blanes ha afirmado que “feliz” no es una palabra adecuada para expresar la sensación de la mujer al soñar. La mujer ofrece una estampa de lo sagrado cotidiano, es un ángel portador de un mensaje que viene de una zona fuera del tiempo. Su utopía intemporal está hecha, paradójicamente, por elementos de la realidad cotidiana.

Desde un relato tan temprano como “Un sueño realizado”, Onetti escoge el punto de vista de los personajes sombríos y escépti-

⁵ *Cuentos*, p. 111.

cos, no el de los soñadores y delirantes. Los narradores protagonistas que toma son seres reflexivos que convienen a su visión de la realidad. La lucidez, la conciencia, la reflexión (y con ello, el uso de las palabras), en su obra son sinónimos del fracaso. Solo los personajes delirantes escapan del peso de las sombras. Solo cuando empieza la escenificación, la mujer se convierte en una muchacha: "moviendo el cuerpo como una muchacha", "sin duda de la muchacha que acababa de preparar la mesa".

El teatro, una conversión de lo ficticio en real, opera como una fusión entre el nivel del sueño y el de la realidad. Al insertar su sueño en el mundo real, al verlo y vivirlo, la mujer adquiere de pronto la edad que, como decía en el inicio del relato, estaba a punto de alcanzar "en cualquier momento". Cuando la mujer muere, echada, mientras es acariciada, se encuentra en ese punto de fusión. Pero el narrador, que no ha terminado de aceptarla, que ha mantenido una distancia irónica frente a ella (una actitud típica en los narradores de Onetti), no lo nota. Es entonces cuando Blanes golpea en las costillas al narrador; una reprimenda por la distancia en la que vive, y le hace la revelación final mientras lo insulta.

La muerte de la mujer, que parece una consecuencia a la vez natural y sorprendente de la escenificación, se convierte en el incidente central del relato, el que le da su sentido final. El tiempo preservado en el sueño ("a punto de corromperse en cualquier momento") parece descargarse súbitamente en el cuerpo de ella al representarlo. La realización de su sueño en la realidad es, pues, el fin del sueño. La fusión del sueño y de la realidad supone la descarga del tiempo, la liberación del tiempo acumulado en su cuerpo. En este contacto con lo real, el sueño y la mujer desaparecen. Se trata de una fusión imposible de realizar.

El final del relato es un canto al sentido de todo aquello que había parecido antes un "disparate" a Langman y que parece aquí una revelación:

"Me quedé solo, encogido por el golpe, y mientras Blanes iba y venía por el escenario, borracho, como enloquecido, y la muchacha del jarrero de cerveza y el hombre del automóvil se doblaban sobre la mujer muerta, comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer, lo que había estado buscando Blanes borracho la noche anterior en el escenario y parecía buscar todavía, yendo y viniendo con sus prisas de loco: lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar."⁶

Términos como "prisas de loco", "una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño" y "no vienen las palabras para explicar", corresponden a esa zona en la que viven los personajes sombríos, verbales, reflexivos de Onetti, que no alcanzan a comprender la revelación de lo sagrado cotidiano en el sueño.

La estructura de "Un sueño realizado" se compone de tres momentos fundamentales. El primero es el de la llegada de la mujer. Después de una secuencia inicial de exposición del ambiente de fracaso en el que vive Langman, marcado por las bromas de Blanes, la mujer arriba con lo que puede llamarse un mensaje, la representación de su sueño. Este mensaje altera fundamentalmente el entorno y promueve la acción. En una segunda etapa de la historia, esta mensajera va conquistando el territorio al que llega, lo que se comprueba en el encuentro suyo con Blanes. La escenificación del sueño es la conclusión del proceso que se inicia con su llegada.

Es curioso que la primera aparición de la mujer en el hotel con su traje de otra época ya puede verse como una escenificación, la aparición del sueño que es el teatro, en la realidad sórdida de Langman. Ella no viene vestida como una mujer de la vida real sino como una actriz araviada en un tiempo paralelo, y convierte el entorno del hotel en un escenario. Al llegar al hotel donde está Langman, con un

⁶ *Cuentos*, p. 117.

traje y maquillaje de otro tiempo, de alguien ajeno a esta realidad, ya es una actriz, un personaje de ficción que se redime a sí misma en el sueño y su secuela natural, la muerte. La idea original del relato, según declaró Onetti en una entrevista a *La Nación*, vino de un sueño que él también tuvo: "La idea original nació de un sueño. Vi a una mujer en una vereda, esperando el paso de un coche. Supe que también ella estaba soñando". Esta historia de un sueño que proviene de un sueño es su primer gran relato, y a él van a remitirse con frecuencia los que siguen.

2. "Bienvenido, Bob". La venganza del tiempo

"Bienvenido, Bob", una obra maestra del relato en cualquier idioma, aparece publicado por primera vez en *La Nación* de Buenos Aires, el 12 de noviembre de 1944. El narrador, quien es a la vez uno de los dos protagonistas del relato, es un pariente de Langman, un hombre adulto que lleva una vida anónima en Buenos Aires. Su experiencia cotidiana está compuesta de su trabajo como empleado y de sus visitas a los cafés y bares de la ciudad. Nunca sabemos su nombre ni su ocupación ni ningún aspecto de su vida, fuera del que concierne al relato.

El relato se inicia por el final del tiempo cronológico, cuando ya los acontecimientos han ocurrido. La primera frase señala una conclusión definitiva: "Es seguro que cada día estará más viejo, más lejos del tiempo en que se llamaba Bob...".

La frase expresa un proceso ("cada día estará") aunque también alude a un tiempo definitivo, sin progresiones, el del mundo de los adultos desterrados en la vejez. Sin embargo, esta alusión temporal progresiva supone un énfasis en el proceso mismo del deterioro. El uso del verbo impersonal ("Es seguro...") le da una autoridad inapelable, el carácter de hecho natural irreversible, al proceso. Sin embargo, esta

afirmación está matizada por un término que indica probabilidad y distancia ("estará") que relativiza la afirmación general.

El núcleo de la trama —la expulsión de Bob del paraíso de la juventud y su destierro al mundo real, el de los viejos— corresponde con el gran tema de Onetti que ya aparece en "Un sueño realizado": el contraste entre el mundo de la realidad y el de las ilusiones. De acuerdo con ello, en el primer párrafo, Onetti procede por una técnica de contrastes que se asemeja al inicio de su relato anterior. Si en "Un sueño realizado" oponía los elementos del *Hamlet* con los de su realidad (la calavera de la obra y la dentadura en su mesa de noche), aquí procede oponiendo los símbolos de la juventud gloriosa y digna y los de la vejez, entre el joven Roberto y el viejo Bob. El Bob del "pelo rubio colgando de la sien", los "lustrados ojos" y los dedos con los que manejaba el cigarrillo y limpiaba "de ceniza la solapa de sus trajes claros" está en las antípodas del Bob que "se emborracha con cualquier cosa, protegiéndose la boca con la mano sucia cuando tose...". Este contraste, en el primer párrafo, establece el sentido de la historia: la distancia entre el mundo de Bob y el de Roberto.

La técnica del contraste crea desde el inicio una maravillosa tensión. El juego de oposiciones genera una infinita cantidad de preguntas alrededor del personaje, lo que refuerza su presencia. Onetti abunda en estos contrastes al mencionar la cara "soñolienta, dichosa y pálida", y la mirada azul que juega entre "el intenso desprecio y la burla más suave". En este sentido, los contrastes se integran en una solución de ambigüedad. La relación entre lo "intenso" y lo "suave" en el mismo personaje es una prueba de la vocación de Onetti por la ambigüedad que está integrada a su vocación por las divisiones extremas (entre juventud y vejez o entre sueño y realidad).

Frente a la edad indefinida, a la jovencita de otro tiempo de "Un sueño realizado", la edad de Bob ("cada día más viejo") lo hace aparecer como un protagonista del declive de la vejez.

"Bienvenido, Bob" es la historia de un triángulo amoroso que se resuelve en un duelo. El narrador está desesperadamente enamorado de Inés, la hermana de Bob. Se trata de una historia de amor por una mujer omitida, pues apenas vemos a Inés, salvo como un reflejo en la cara de su hermano Bob ("podía ver algo de ella en su cara"). El posible matrimonio con Inés ("Mi amor de aquella necesidad había suprimido el pasado y toda atadura con el presente") aparece para el narrador como la última salvación de una existencia solitaria. Esta mención a la "necesidad" de su matrimonio con Inés se ofrece como una salvación del tiempo. La idea de que "había suprimido el pasado y toda atadura con el presente" sugiere que la relación con Inés ha abolido la identidad temporal, la de los recuerdos y sus servidumbres, con la conciencia que suponen de sus fracasos. Con Inés se ha instaurado el presente, es decir, el narrador ha dejado de ser quien el tiempo ha hecho de él. Liberarse de la "atadura con el presente", por otro lado, sugiere una liberación con su entorno. Inés aparece, pues, igual que la mujer de "Un sueño realizado", como una mujer que lo va a liberar del tiempo.

El noviazgo entre ellos apenas aparece mencionado. Ningún episodio de la relación propiamente dicha es descrito por el narrador. Inés, la amada por el protagonista, no es un personaje real. Su vaga presencia representa su carácter ilusorio, distante, ideal. Es un fantasma incierto de sus necesidades, que nunca llega a plasmarse en la historia. Como otras mujeres de Onetti, se trata de un ser distante y extraño. Como ocurre en "La cara de la desgracia" y con la de "El infierno tan temido", los narradores de Onetti nunca llegan realmente a unirse o a integrarse a sus parejas, que parecen más bien presencias fugaces y distantes. En "Bienvenido, Bob", Inés solo aparece con cierto detalle (el "largo cuerpo rígido en el sillón de su casa") cuando rechaza al narrador. A lo largo del relato, nunca la oímos hablar. Es una presencia casi fantasmal, en su "entusiasmo" y

"candor", una luz fugaz a la que el narrador parece haberse aferrado. Su influencia es mencionada en la conciencia de Bob, pero el relato apenas la muestra.

Bob, su hermano, en cambio tiene una presencia maciza y amenazante. Enfrentado a su "cara soñolienta, dichosa y pálida", que apenas lo saluda, el narrador se esfuerza en soportar su mirada azul. Ambos coinciden esporádicamente en la cantina del club, donde Bob le da suficientes muestras de indiferencia y rechazo. A diferencia del narrador, Bob es un joven lleno de ilusiones en el futuro, pues sueña con hacer una gran ciudad, una "ciudad infinita" sobre la costa. Este encuentro entre las dos identidades, la ferocidad activa de Bob y la pasividad melancólica del narrador, constituye el eje de la historia.

El narrador y Bob aparecen enfrentados dos veces. En la primera de estas escenas, Bob se encuentra con el narrador en la sala de la casa. Bob lo ve, se sienta en el borde de la mesa y se pone a fumar, el "sereno perfil" un poco "inclinado, flojo y pensativo". Se trata de un momento de enorme tensión, pues ambos están solos, en silencio, unidos por el odio arrogante de Bob y por el terror suplicante del narrador hacia él. Es entonces cuando el narrador aprieta una tecla grave del piano que está cerca, sin dejar de mirar a Bob. Cuando el narrador sigue hundiendo la tecla, "clavándola con una cobarde ferocidad, en el silencio de la casa", piensa que no lo está haciendo por una bravata sino que está llamándolo. Cada nota, piensa, es la única "palabra pordiosera" con la que podía pedir tolerancia y comprensión a su "juventud implacable".

Este contraste aparente está teñido de ambigüedad. En el narrador, además de odio y miedo hacia Bob, también late el deseo de ser aceptado por él, ya que siente envidia o atracción por su juventud arrogante. La ambigua relación entre ambos podía ser objeto de numerosas especulaciones e interpretaciones.

El narrador de "Bienvenido, Bob" es un ser esencialmente sombrío y pasivo, cuya lucidez es el precio de su inacción. Está a merced de Bob, que es un ser esencialmente activo. Todos los argumentos de Bob para atacarlo son argumentos morales, referidos al "vicio de la vejez".

El segundo encuentro entre ambos ocurre en el club. Una noche, Bob, el incierto, imposible cuñado, llega a la mesa del club, despide al mozo y después de un silencio amenazante le dice al narrador: "Usted no va a casarse con Inés".

La reacción del narrador, ante la afirmación de Bob, es la típica de muchos personajes de Onetti, hecha de preguntas temerosas y tibias negativas: "Si quiere explicarme por qué no quiere que me case con ella", dice, después de algunas dudas.

Bob le responde con una sonrisa sujeta y apretada: "Habría que dividirlo por capítulos", y luego aclara:

"Pero se puede decir en dos o tres palabras. Usted no se va a casar con ella porque usted es viejo y ella es joven. No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa. Pero usted es un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios."⁷

La fuerza de esta escena viene de sus frases explicativas y generalizantes. El narrador ("un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios") no puede oponer ningún argumento a la acusación. Bob procede por ideas generales ("como todos los hombres a su edad..."), que inhabilitan una respuesta. Al invocar estas leyes generales e inapelables (inspiradas en las ideas de su época, como veremos en el siguiente capítulo), Bob está imponiendo lo que él considera las reglas de la realidad.

⁷ *Cuentos*, p. 128.

Bob, un joven arquitecto, devoto de su juventud y de la de su hermana, es el fiscal y al mismo tiempo el juez del delito físico y moral del narrador: el de ser viejo. Su autoridad se cubre de razones y acusaciones: "Usted es egoísta; es sensual de una sucia manera", le sigue diciendo Bob. "Está atado a cosas miserables y son las cosas las que lo arrastran. No va a ninguna parte, no lo desea realmente. Es eso, nada más; usted es viejo y ella es joven".

El discurso de Bob está admirablemente estructurado por Onetti. En el inicio plantea una afirmación general ("Usted no se va a casar con Inés") y luego va acumulando una serie de razones contundentes, referidas siempre a la especie de los viejos. Al final, vuelve a afirmar una ley general, inapelable: "Usted es viejo y ella es joven".

Ser viejo para Bob significa precisamente no tener voluntad, ser egoísta, estar atado a las cosas materiales. El discurso de Bob se ampara en conceptos que le parecen, por lo tanto, leyes biológicas, expresadas en una serie de frases letales. Puesto que viven confinados en su cárcel mental, dice Bob, la vejez es la edad en la que "ya no hay experiencias": "nada más que costumbres y repeticiones, nombres marchitos para ir poniendo a las cosas y un poco creatlas". Para Bob, el viejo es un ser sin voluntad, que vive sumergido en una aplastante rutina, incapaz de grandes proyectos. Esta diferencia entre actividad y pasividad se corresponde con la percepción del tiempo que ambos personajes tienen. Para el joven Bob, el tiempo es percibido como un cambio. Imagina el mañana como un conjunto de hechos nuevos, a los que él contribuirá construyendo una gran ciudad en la costa. Para el narrador, en cambio, el tiempo es la prolongación permanente de un espacio inmóvil.

Por eso, el narrador apenas se atreve a hacerle frente ("Si quiere explicarme por qué no quiere que me case con ella", pregunta lentamente, antes de recostarse en la pared) y esboza algunas preguntas para luego permanecer en silencio.

El juego de posturas es esencial a la escena. Mientras Bob "endereza la cabeza", el narrador se apoya en la pared y lo escucha. Bob lo mira de frente mientras el narrador fuma de perfil a él. Incapaz de confrontarlo, el narrador decide "prescindir de él" y se aleja, mientras Bob sigue hablándole, para quedarse junto al aparato de música, un pretexto para ignorarlo, en apariencia.

De pronto, mientras las frases de Bob se vuelven más agresivas, el narrador se va replegando en su propia interioridad. Este es un momento decisivo, el de la traslación espacial del narrador al fondo de su conciencia. Como veremos más adelante, desde que el narrador prende el aparato de la música para alejarse de él, Onetti no nos ofrece las frases citadas directamente de boca de Bob sino a través de un estilo indirecto. Al hacerlo, refuerza la necesidad de una distancia tamizada por su necesidad de refugiarse de sus admoniciones: "A mi lado, Bob estaba diciendo que ni siquiera él, alguien como él, era digno de mirar a Inés con los ojos".

El proceso en el que el narrador se refugia en sí mismo para escapar de las palabras de Bob se ofrece a través de este recurso de distanciamiento, el paso de la cita directa a la mediada por el narrador, como veremos luego. Gracias a ello, la voz de Bob va alejándose poco a poco, para ser reemplazada gradualmente por la voz silenciosa, interior del narrador. Ese proceso termina cuando en el recuento el narrador ofrece sus inciertas conclusiones: "Más o menos eso estuvo diciendo". Después de definir las identidades de ambos por última vez ("Usted es viejo y ella es joven"), Bob se despide. Poco tiempo después consigue, en efecto, que su hermana rompa su compromiso matrimonial.

Es entonces cuando el relato da un salto de varios años e inicia su fase final, la del último reencuentro entre el narrador y Bob.

Cuando vuelven a encontrarse, mucho después, en el local que ambos frecuentan, el narrador afirma que "el pasado no tiene tiempo y que el ayer se junta allí con la fecha de diez años atrás".

El pasado, por lo tanto, al convertirse en una memoria múltiple, integra a sus escenas y personajes en una sola instancia. Tanto los acontecimientos del pasado remoto como del más próximo se superponen en la memoria (el "ayer" y "diez años atrás"). Es en este cementerio indiscriminado, la memoria, donde han sido enterrados los sueños de grandeza, las necesidades singulares de Bob.

En este nuevo encuentro de ambos en el café, Bob ya no es el joven orgulloso de un tiempo antes sino un hombre envejecido y mediocre, como todos los demás. Atrás han quedado para él los proyectos y las ilusiones, como los de construir una gran ciudad en la costa. Su identidad ha cambiado, como su nombre. Ahora es Roberto, un empleado que vive en los cafés durante las noches, juega a las carreras y ve al narrador, su enemigo de unos años antes, a quien no sabemos si reconoce. Al verlo hundido en el mismo infierno, el narrador celebra la crueldad compasiva e irónica del tiempo sin hacerle reproches, ni siquiera el de hacerle notar que lo reconoce:

"No sé si nunca en el pasado he dado la bienvenida a Inés con tanta alegría y amor como diariamente doy la bienvenida a Bob al tenebroso y maloliente mundo de los adultos. Es todavía un recién llegado y de vez en cuando sufre sus crisis de nostalgia."⁸

Para subrayar las distancias en los tiempos, Onetti usa metáforas espaciales. La juventud es un país cuyos desterrados recuerdan al comienzo con nostalgia. Quienes descubren la vejez son "recién llegados". El "mundo de los adultos" es un tiempo y espacio regido por

⁸ *Cuentos*, p. 131. Tanto para el narrador como para Roberto, la experiencia de la vejez está expresada con palabras similares a las de la voz que oye Peter Ruge al llegar a Boston en *The Missing Man* (1824), de William Austin: "Time, which destroys and renews all things, has dilapidated your house and placed us here... You were cut off from the last age and you can never have another home in this World". (Citado en Harry Levin, *The Power of Blackness*, New York: Alfred Knopf, 1970, p. 3.)

lo "tenebroso y maloliente". La alusión visual y la auditiva pertenecen al mundo del espacio que puebla el tiempo de los viejos. La distancia del espacio como una metáfora de la longitud del tiempo refuerza la separación entre una identidad y otra, a la vez que sirve para objetivarlas. Roberto ha hecho un viaje sin retorno al país de los viejos. Es un desterrado, como Kirsten, que recuerda junto a Montes el país de su juventud en "Esbjerg en la Costa".

La gran diferencia entre Bob y la mujer de "Un sueño realizado" es que el primero busca insertar el sueño en la realidad, no huir de ella. Al hacer su ingreso a la realidad, al haber cambiado su identidad y su nombre, irónicamente, él también ha sido alcanzado por la realidad. El mundo de los adultos, de los que ya no viven en el proyecto y la ilusión, es el mundo verdadero. El envejecimiento, pues, lo sabe el narrador, puede definirse como un aprendizaje de la realidad, como una destrucción de los sueños, como un descubrimiento del "mundo de los adultos".

El narrador siente una melancólica lucidez al escuchar a Bob en la primera parte del relato ("Pobre chico, pensé con admiración", escribe al escuchar las acusaciones). Si Bob cree que hay una ley que separa las identidades de los viejos y las de los jóvenes, para el narrador la juventud es una farsa que el tiempo corrige. La ley del tiempo, es decir, del deterioro, es asumida por el narrador como una venganza adecuada a la ofensiva violenta pero ingenua de Bob.

Onetti inicia el relato con una voz interior reflexiva ("Es seguro que cada día estará más viejo, más lejos del tiempo en que se llamaba Bob...") que va a alternar con un registro directo de la acción. Sin embargo, "Bienvenido, Bob" va a terminar con esta misma voz interior que universaliza la lección a la de los "tantos miles de pies inevitables". Esta alusión a los pies supone una verdad general que se opone a las leyes biológicas que Bob esgrimía en su diálogo.

El narrador afirma en el final de la historia que los seres humanos inevitablemente buscan la ilusión, el desarrollo, el proceso del tiempo, aun cuando pueda ser inútil y absurdo. Si los sueños se van gastando en la presión "distráida y constante" de los "pies inevitables", la lección que deducimos es que la esperanza, la fe, la ilusión son inevitables aun cuando prueben ser absurdas, como en el caso de Bob. No habrá mayor evolución en la vida del viejo Roberto, que solo puede seguir "emporcándose" para siempre. "Bienvenido, Bob" no cuenta la historia de cómo Roberto se convierte en Bob sino en cómo, sin saberlo, siempre lo fue.

Los narradores-personajes de Onetti son seres sombríos pero no anodinos. En ellos anida la sensación de la inutilidad y, con frecuencia, la renuncia a la lucha. Pero están lejos de ser personajes apáticos. La "cobarde ferocidad" con la que el narrador de "Bienvenido, Bob" clava la tecla del piano en el silencio de la casa es un ejemplo del lenguaje indirecto y violento de los derrotados. En los protagonistas onettianos, un fuego feroz y reprimido acompaña al silencio de los que viven en la penumbra.

El protagonista de "Bienvenido, Bob" es un pariente cercano del protagonista-narrador de *Mort à crédit* (1952), de Louis-Ferdinand Destouches, Céline. Las frases iniciales de *Mort à crédit* sirven para definir el clima de las escenas que seguirán:

"Nous voici encore seuls. Tout cela es si lent, si lourd, si triste... Bientôt je serai vieux. Et ce sera en fin fini. Il est venu tant de monde dans ma chambre. Ils ont dit des choses. Ils ne m'ont pas dit grand chose. Ils sont partis. Ils sont devenus vieux, misérables et lents chacun dans un coin du monde."⁹

⁹ *Mort à Crédit*, 5ª ed. (Paris: Gallimard, 1952), p. 11. Esta coexistencia con el mundo de los enfermos está especialmente expresada en *Los adioses* (1954), de Juan Carlos Onetti, que, como se sabe, describe la existencia del protagonista en un sanatorio y sus relaciones con las mujeres que lo visitan.

El médico que narra *Mort à crédit* vive en constante relación con la vejez y la muerte hasta hacer de ellas una rutina. La existencia cotidiana que lo rodea es percibida como una sucesión de enfermedades y de muertes que pasan a formar parte de la base de su visión del mundo.

En un artículo sobre Céline, Onetti afirmaba que en *Voyage au bout de la nuit* (*Viaje al fin de la noche*), "Céline eligió la ferocidad, la mugre y el regusto por la bazofia con singular entusiasmo. Sin embargo, un artista se parece a una mujer porque tarde o temprano acaba por aceptar fisuras y confesarse. En este caso hablamos del amor y la ternura".¹⁰

Esta convivencia del amor y la ternura, por un lado, y la mugre, la ferocidad y el regusto por la bazofia, por el otro, se aplica sin duda también a la obra de Onetti. Es curiosa la idea de la "confesión" (en lo que un artista se parece a una mujer) porque precisamente las historias de Onetti están contadas a modo de confidencias, relatos susurrados en el oído del lector y no con el tono de declaraciones o proclamas en público. Su tono confesional y privado es el de la opacidad ingeniosa y el de la amargura clarividente de los derrotados.

La vejez espiritual del narrador, que es un producto de su contacto con la enfermedad y la muerte que lo rodean, se traduce en la visión de un mundo "tan lento, tan pesado, tan triste" que muestra Céline.

¹⁰ En *Réquiem por Faulkner y otros artículos*. Recopilación de Jorge Ruffinelli (Montevideo: Editorial Arca-Calcanot, 1975, p. 157). Sobre este aspecto de la obra de Céline puede elaborarse una serie de coincidencias con sus otras novelas y con otros pasajes de *Mort à crédit*. Sobre *Mort à Crédit* en especial pueden verse Bertina L. Knapp, *Céline: Mano f Haré* (Montgomery: University of Alabama Press, 1974), pp. 61-85, Allen Thibet, *Céline: The Novel as a Delirium* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1972), David O'Connell, *Louis-Ferdinand Céline* (Boston: Twayne Publishers, 1976), y Patrick McCarthy, *Céline* (New York: Viking Press, 1975), pp. 83-115.

Tanto los viejos de Onetti como los de Céline ven el mundo a través de su edad espiritual. La vejez para ellos es una forma de vida en la que son imposibles el idealismo, la fe, la esperanza.

La estructura de "Bienvenido, Bob" parte del presente para volver al pasado y terminar en el presente, en el que Bob es un hombre viejo que añora al Roberto de su juventud. En un tercer y definitivo momento, el relato vuelve al presente definitivo, es decir, una forma de un tiempo permanente, que coincide con el del inicio del relato: "Es seguro que cada día estará más viejo...". El cuento tiene así una estructura temporal circular. Al definir esta estructura, Onetti está definiendo también su concepción de un tiempo que retorna a su origen, no de un tiempo de progreso o desarrollo. Sus personajes tienen un destino asegurado desde el inicio, como en el cuento, que inevitablemente van a sellar, el de la vejez, que señala el inicio del relato.

Si la vejez es una degradación de la vida, una pérdida del idealismo y de la fe, entonces el viejo es moralmente inferior al joven y, por lo tanto, puede ser juzgado por él. Esta es la premisa sobre la que actúa el joven Bob cuando se enfrenta al narrador en "Bienvenido, Bob". Como se sabe, Onetti cuenta que escribió la historia como una reacción ante los reproches irónicos de un amigo con el cual convivía en una pensión de Buenos Aires.¹¹

La vejez, la adulterez, es decir, la verdadera vida, la vida fuera de los sueños e ilusiones del presente, es un estado esencialmente pasivo, que no es consecuencia de una derrota sino su afirmación anticipada. Es desde la consecuencia de esa derrota, la lucidez sombría, que escriben narradores onetianos, como el inolvidable de "Bienvenido, Bob".

¹¹ El episodio está relatado en "Creación y muerte de Santa María, entrevista a Juan Carlos Onetti", en Jorge Ruffinelli, *Palabras en orden* (Buenos Aires: Ed. Cíasis, 1974), p. 87.

3. "El infierno tan temido". Crímenes por amor

A diferencia de "Bienvenido, Bob", "El infierno tan temido" (1957)¹² es un relato contado desde una tercera persona. La gran similitud entre ambos, sin embargo, es que toman la perspectiva de una víctima lúcida y pasiva, frente a un victimario activo e implacable. Otra gran similitud es que la relación entre la víctima y el victimario (o la victimaria en el caso de "El infierno tan temido") es ambigua. Mientras en "Bienvenido, Bob" el protagonista sobrevive para ver su venganza realizada —el paso de los años que fijan a Bob en el deterioro de Roberto—, "El infierno tan temido" es la historia de un individuo que parece en manos de una vengadora por amor.

"El infierno tan temido" se inicia a la mitad del tiempo cronológico de la historia, cuando la primera fotografía enviada por Gracia César llega a la redacción del diario donde trabaja Risso. A partir de entonces, el relato retrocede en el tiempo, regresa al momento en que se inicia la historia y avanza hacia su trágica conclusión.

La anécdota en sí misma es suficientemente atractiva. Una actriz de veinte años, Gracia, se casa con un periodista viudo que trabaja por las noches, Risso, que le dobla en edad. El cortejo y la boda están narrados con trazos rápidos hasta que el relato se instala en los inicios de la convivencia matrimonial. En un viaje de trabajo

¹² "El infierno tan temido" salió publicado por primera vez en *Ficción*, N° 5 (Buenos Aires, enero-febrero de 1957), pp. 60-71. Una de las posibles explicaciones de las relaciones entre hombres viejos y mujeres jóvenes en las obras de Onetti puede ser precisamente la noción del amor como sinónimo de nostalgia por una juventud perdida. Es el caso de Osorio: "La miraba como si quisiera verse a sí mismo, su infancia, lo que había sido, lo que estaba aplastado y cegado en él, la perdida pureza inicial, lo que había abandonado sin realizar". En "Para esta noche" (1943), en Juan Carlos Onetti, *Obras*, prólogo de Emir Rodríguez Monegal (Madrid: Aguilar, p. 375).

a Rosario, con su compañía teatral ("Ella reiteró ahí el mismo viejo juego alucinante de ser una actriz entre actores, de creer lo que sucedía en el escenario"), Gracia tiene una relación fugaz con un hombre que va a buscarla a la salida del teatro. La infidelidad de Gracia responde a sus propios códigos vitales: "Así que sólo pensó en Risso, en ellos, cuando el hombre empezó a esperarla en la puerta del teatro, cuando la invitó y la condujo, cuando ella misma se fue quitando la ropa."¹³

Al acceder a ese encuentro sexual con el hombre anónimo, nos dice el narrador, en realidad piensa "en nadie, en Risso". De regreso a Buenos Aires, una noche de miércoles (los jueves, Risso no iba al diario donde trabajaba), Gracia le confiesa su encuentro con este hombre que la esperaba en las puertas del teatro en Rosario.

El hombre con el que tiene el encuentro no tiene una entidad propia. Gracia no lo ha seguido porque estaba atraída hacia él ni porque quería vengarse o hacerle daño a Risso. Gracia ha buscado al Risso ausente en el otro hombre, de "rostro olvidado", y al contarle

¹³ *Cuentos*, p. 221. Lucien Mercer llama a "El infierno tan temido" "una introducción al suicidio". En "Juan Carlos Onetti en busca del infierno", en *Marcha*, N° 1129, (Montevideo, 19 de octubre, 1962), p. 8. Rubén Coteló, por su parte, dice que los personajes de Onetti, a partir de Eladio Lancero, tienen "una implícita concepción católica de la mujer, un horror casi medieval de la corrupción de la carne, un perverso, deformado, paralizado culto mariológico". En "Cinco lecturas de Onetti", en *Onetti*, selección, cronología y preparación de Jorge Ruffinelli (Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973), pp. 59-60. Coteló se refiere, a propósito de "Tan triste como ella" (1963), a la imagen de la muchacha, la adolescente es la pureza asocia al mito de la juventud: "la muchacha, la doncella, la adolescente es la pureza original, algo más que la mera ausencia del pecado; es una extensión del mito de la juventud". En "Cinco lecturas de Onetti", *op. cit.*, p. 60. Sylvia Lago hace un análisis magnífico de este relato, en relación con el tema del suicidio, en "El suicidio en la narrativa de Juan Carlos Onetti. Una opción frente al infierno tan temido", en www.cubiwu.upr.cu.edu/exegesis. A ese texto debe agregarse el también estupendo de Gustavo San Román, "El infierno tan temido", en Juan Carlos Onetti. *Nuevas lecturas críticas*, Río de La Plata, 2003.

a su marido acerca del incidente, mientras se desnuda, lo hace con el "orgullo y la ternura de haber inventado, simplemente una nueva caricia".

Risso la escucha. Siguiendo el estilo del típico héroe pasivo de su autor, no muestra ninguna reacción. Es una respuesta inicial parecida a la que tiene el narrador frente a Bob. Pero cuando Risso le dice "Bueno, ahora te vestiré otra vez", ella le examina la sonrisa y "vuelve a ponerse las ropas". Es entonces cuando la relación entre ambos en apariencia se termina.

La historia podría terminar con el siguiente episodio. Gracia deja direcciones distintas entre sus conocidos, y abandona Buenos Aires para siempre. Pero es entonces cuando Risso empieza a recibir una serie de fotografías, enviadas desde distintos hoteles en ciudades latinoamericanas. En todas ellas, Gracia aparece haciendo el amor con hombres distintos que probablemente son seres tan anónimos como el hombre de Rosario. Su elaborada venganza es un rito visual que recuerda el origen de su ruptura.

Vacilante, incierto, comunicándose con ella por primera vez a través de este lenguaje de la violencia sexual, Risso descubre, detrás del horror y la humillación, que solo puede pensar en Gracia. El héroe pasivo, distante, interior, se revela a sí mismo de pronto, en el rito de las fotografías que recibe, la inmensidad reprimida de sus emociones, activadas por la crueldad y la violencia de una venganza. En ese lenguaje ritual, hecho de fotografías de ella, surgen las emociones escamoteadas en la comunicación verbal. El amor hacia ella no aparece ahogado sino en cierto modo exacerbado por la infidelidad. Es un amor no expresado en palabras.

Aunque la historia está contada desde el punto de vista de Risso, el narrador permite intuir algunas de las motivaciones de Gracia. Al igual que la protagonista de "Un sueño realizado", Gracia es una actriz, es decir, alguien que vive de la ilusión en los escenarios. Está

entregada a la identidad que le da el teatro, a "crear lo que sucedía en el escenario". Risso, lo intuimos pronto, no la acompaña en esa ilusión. Risso vive del periodismo, es decir, de un lenguaje que se limita a registrar la realidad, no a inventarla. Risso no va al teatro en el que ella actúa, pues sus horarios nocturnos coinciden con los de ella, pero es esencialmente un hombre distante de su mundo, como lo era Langman de la mujer de "Un sueño realizado". Cuando ella intenta reemplazarlo por un hombre que sí la busca en ese mundo, el hombre que aparece a la salida del teatro, está intentando en realidad buscar a Risso ("sólo pensó en Risso, en ellos...") ausente. Ese Risso que ella ha construido, que busca reemplazar, nunca ha existido. Una vez que este ritual de la intimidad por reemplazo fracasa, cuando Risso la echa de su lado, ella inicia el ritual de la venganza, que es también el ritual del amor. Las fotos desde distintos hoteles de Sudamérica, con distintos hombres, están cuidadosamente preparadas. Gracia ha llegado a distintas ciudades, ha encontrado a hombres fugaces como el de Rosario, y los ha usado para tomar y enviar las fotos a Risso. Al igual que antes, lo ha hecho pensando en él. Al mostrar que ha seguido buscando a "nadie, a Risso" en ellos, Gracia logra representar un mensaje de amor en su negación.

Gracia no renuncia nunca a la representación teatral. Al aparecer posando con hombres distintos, en distintos hoteles, está realizando también una representación histriónica: "Tan inconfundible ahora como si se hubiera hecho fotografiar en cualquier estudio y hubiera posado con la más tierna, significativa y oblicua de sus sonrisas."¹⁴

Para vengarse, ha seguido siendo fiel a su vocación de actriz. Ha echado mano de un ritual histriónico, frente a la cámara de fotografía. Ha posado, se ha desvestido, ha actuado la farsa del amor con otros hombres, para demostrarle que era solo a él a quien de

¹⁴ *Guernos*, p. 218.

veras quería. Lo destruye mostrándole la banalidad de su deseo por hombres anónimos. Representa otra vez su infidelidad solo para él. Es la actriz en la venganza de su separación que él se había rehusado a ver en el supuesto amor de su matrimonio, una actriz consumada para un solo espectador, en la sordidez de la penumbra de los cuartos de hotel.

Su ambigua, planificada venganza es una señal de que habita en un universo esencialmente distinto al de Riso. Como había ocurrido con la mujer de "Un sueño realizado", es una actriz que no renuncia al escenario. Al igual que el narrador frente a Bob, los actos de Riso son solamente reacciones a la energía desplegada por Gracia. Como la mujer de "Un sueño realizado" y otras mujeres en los relatos de Onetti, Gracia tiene una energía de la que los hombres carecen.

Uno de los logros de los relatos de Onetti es la exploración de la pasividad como una condición atormentada y dramática. Desde la primera frase de "El infierno tan temido" ("La primera carta, la primera fotografía, le llegó al diario entre la medianoche y el cierre."), Riso aparece como un personaje pasivo, es decir, el que recibe las cartas y fotos, el objeto de la venganza. El principio activo de la relación, es decir de la traición y de la venganza, es Gracia. La foto "parda, escasa de luz, en la que el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos, formando gruesas franjas indecisas..." es un mensaje de una zona de pesadilla que pertenece a la mente de Riso. Las fotografías son objetivaciones de la ambigua, cruel, necesitada mente de Gracia, una dimensión que Riso no ha logrado domesticar. El relato finaliza cuando Gracia envía las fotos a la hija de Riso. Un colega de Riso, Lanza, concluye luego del suicidio:

"Se había equivocado, me insistía; él y no la maldita arrastrada que le mandó la fotografía a la pequeña, al Colegio de Hermanas. Tal vez pensando que abriría el sobre la hermana superiora, acaso deseando que el

sobre llegara intacto hasta las manos de la hija de Riso, segura esta vez de acertar en lo que Riso tenía de veras vulnerable".¹⁵

Si la mujer de "Un sueño realizado" es la portadora del mundo de los sueños, Gracia César es la emisaria de las imágenes de una pesadilla, la perversión del sueño de amor entre ambos.

En "El infierno tan temido", Onetti introduce una gran dosis de violencia psicológica. Las acciones de Gracia tienen un efecto rápido y devastador para la conciencia del protagonista. A diferencia de las muchachas puras y virginales, intocadas de Onetti, como la Ana María de *El pozo*, o la chica de "La cara de la desgracia", Gracia César representa la pureza y la ambigüedad del mal en su venganza. Su crueldad, sin embargo, nos remite, al igual que otras mujeres de Onetti, a una dimensión de la irrealidad a la que los hombres, como Langman, Riso y otros, no pueden enfrentar o sostener.

¿Por qué se suicida Riso? El tema del suicidio es central a los personajes y al mundo de Onetti. Riso descubre, en el rito, la verdad esencial no solo de su relación con Gracia César sino de su propia vida. Esta verdad no habría podido ser descubierta en la pura convivencia entre ellos. Hacía falta una ceremonia, como la que ella pone en práctica. A través de los extremos de la venganza, de la violencia, de la crueldad de ella, Riso desnuda sus apariencias y descubre su amor hacia ella, pero también que su pobre vida es imposible de soportar sin Gracia César, un personaje venido de una dimensión distinta a la suya.

Su suicidio, por otro lado, ocurre cuando su hija recibe las fotografías. En la obra de Onetti, las niñas son con frecuencia figuras inocentes y puras, incontaminadas por el mundo, que los hombres

¹⁵ *Cuentos*, p. 226

buscan proteger. Este encuentro entre la obscenidad amorosa de Gracia César y la pureza de su hija precipita la caída de Risso, “en lo que de veras tenía de vulnerable”, es decir, en ese sueño oculto, la inocencia de su hija. Precisamente la hija de Risso, de quien poco sabíamos hasta el final, se había mantenido apartada de toda esa relación violenta, pesadillesca que era la relación entre ambos. Introduciría en la historia es marcar la relación directa de Risso con la realidad, con la paternidad, la responsabilidad, la familia, marcas de la realidad que Gracia César, actriz consumada, nunca ha aceptado.

Sin embargo, la muerte de Risso puede compararse con la de la mujer de “Un sueño realizado”. Si esta última muere cuando objetiva sus sueños frente a ella, Risso muere precisamente cuando esa dimensión onírica, pesadillesca, que le envía Gracia César, lo alcanza de lleno. En ambos, en la de Risso y en la de la mujer de “Un sueño realizado”, la muerte se produce como una consecuencia de la irrupción del sueño o la pesadilla, del ritual de la irrealidad, en el mundo real.

Las fotografías, por otro lado, operan como una demostración de la realidad de ese mundo de pesadilla en el mundo de Risso y su hija. La particularidad de las fotos es que congelan el tiempo, le quitan su duración y se convierten en un presente eterno. Atan a su eternidad visual a quienes las ven.

El de Gracia es, sin embargo, un crimen por amor. Pocas historias han explorado con más minuciosidad la crueldad y la ambigüedad del amor como “El infierno tan temido”. El propio Onetti declaró en entrevistas televisivas a Ramón Chao y a Joaquín Soler Serrano que la historia se basó en un caso real, y que se planteó escribir el relato como una “historia de amor”. El mismo nombre de “Gracia” es simbólico y a la vez irónico. Cuando la gracia del amor le es revelada, se produce la muerte de Risso.

4. “Jacob y el otro”. La familia errante

Una de las proezas de “Jacob y el otro” (1961)¹⁶ es que, a pesar de su explícita técnica de cambios de narrador en distintos bloques de la historia (“cuenta el médico”, “cuenta el narrador” y “cuenta Orsini”), el relato se lee con una maravillosa naturalidad. Esta fluidez se debe, creo, a la gracia y la habilidad con la que se dan las transiciones de un narrador a otro. El cambio narrativo del médico al narrador y al príncipe no parecen artificiales o forzados sino necesarios en el natural decurso de la historia.

En “Jacob y el otro”, la sala de teatro de “Un sueño realizado” ha sido reemplazada por el ring del coliseo “Ápolo”, en el que ocurre la escena final, y su protagonista principal, el príncipe Orsini, es un profesional de la farsa en la tradición de Baldi, el personaje onetiano del relato “El posible Baldi”. En “Jacob y el otro”, el príncipe Orsini ha vivido de fabular estas representaciones a nombre de su protegido, un forzado luchador, viejo y casi acabado, de quien desconfía y depende, el gigante Jacob.

¹⁶ “Jacob y el otro”, que obtuvo el segundo puesto en un concurso de la revista *Lifé*, apareció por primera vez en *Ceremonia secreta y otros cuentos de América Latina* (New York: Ed. Interamericana, 1961), pp. 349-389. El personaje de Onetti que puede añadirse a la lista de hombres resignados y pasivos es Matías el telegrafista, tal como aparece en las primeras frases del cuento del mismo nombre de 1970:

“Era, y para siempre, más viejo que yo; tenía una nariz larga, los ojos sin so-
stiego, una boca fina y torcida de ladón, de trampuso, de adicto a la mentira, un
cutis protegido del sol desde la pubertad, una blanca conservada en la sombra del
chamberg. Pero encima de todo esto, como un abrigo permanente, hacía flotar la
tristeza, la desgracia, la mala suerte encarnizada. Era pequeño, frágil, con bigotes
cálidos y suaves” (*Cuentos*, p. 344.)

Como puede verse, la “tristeza” y la “desgracia” flotan como un abrigo cubrien-
do el rostro de Matías. Matías aparece descrito, por lo tanto, igual que Orsini, como
un individuo frágil frente al destino que lo rodea. Los viajes que Orsini recuerda a
propósito del Van Oppen joven recuerdan el que J. Sein le cuenta a Brausen sobre
él y Marni en *La vida breve* (1950): “¿Ya te conté que ella trabajaba en un cabaret y
que yo tenía veinte años y nos fuimos a Europa?”. En *Obras*, p. 452.

El relato se inicia al final de la acción cronológica, cuando el doctor recibe un cuerpo prácticamente muerto (viene de la pelea en el Coliseo, al que ha asistido toda la ciudad). El asistente intenta convencerlo de que el hombre que llega está tan malherido que no puede salvarse. El doctor, fiel a otros personajes histriónicos de Onetti, recurre a una "gastada frase de gastada heroicidad" para decir: "A mí los enfermos se me mueren en la mesa". El médico admite, sin embargo, que la dice con más nostalgia que honestidad, y esgrime sobre él un argumento parecido al que hubiera podido usar Bob: "Estaba viejo y cansado". Mientras el médico y Rius bajan, otro personaje, llamado Fernández, entra y dice una frase premonitrice: "Alguien me estaba, la vida no es más que una vasta conspiración para engañarme".

El doctor, que termina salvando al enfermo (debía darle un "certificado de inmortalidad", le dice Rius), usa otro argumento onetiano, ligado a la ilusión: piensa que el éxito de sus operaciones le importa tanto como el "viejo sueño irrealizable: arreglar con mis manos y para siempre el motor de mi viejo automóvil". Poco antes, Rius le ha advertido: "Conmigo cualquier farsa; pero no la farsa de la modestia, de la indiferencia, la inmundicia, que se traduce sobriamente con una vez más cumplí con mi deber".

Todos estos datos son relevantes a la historia porque el doctor, como Orsini, tiene el sueño de reparar el viejo automóvil que, en la perspectiva de Orsini, puede traducirse como el cuerpo de Jacob. Por otro lado, el doctor es un actor consumado pero cansado frente a los demás. Los enfrenta con una promesa heroica ("A mí los enfermos se me mueren en la mesa"), y la cumple en el breve mundo de los sueños hechos realidad que él impone en la madrugada en el hospital. Pero si el doctor representa el triunfo del sueño, Orsini representa la supervivencia de la farsa, es decir, de la falsa representación. Orsini es esencialmente un farsante, un tipo que no cree en

los sueños que vende y pregona. Su antecedente más remoto es el Baldi de "El posible Baldi". A diferencia de él, Jacob va a vivir, como el doctor, de poner en práctica sus sueños.

En los cuentos de Onetti, las familias apenas existen. Sus personajes solitarios rara vez mencionan a padres, hermanos o hijos. El hermano suicida en "La cara de la desgracia" es un personaje ajeno al narrador-protagonista, que se entera de sus burlas a través de una amiga. La familia no es un tema onetiano. Esencialmente solitarios, sus personajes buscan la comunicación a través de compañeros de ruta o de parejas. Hacen, en cambio, familias postizas. Herederos de la pareja errante que busca fortuna de "Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput", los dos personajes de "Jacob y el otro" van recorriendo distintas ciudades y pueblos latinoamericanos. La metáfora del distanciamiento espiritual de estas parejas es su diferencia física. La enana y el caballero de "Historia del caballero de la rosa..." forman un correlato con la pareja formada por el enorme, forzado Jacob y el pequeño príncipe Orsini. No en balde el caballero de la rosa y la virgen encinta representan obras como "La vida será siempre hermosa" y la "Farsa del amor perfecto".

Es el médico quien, al final de esta introducción, recuerda a la extraña pareja que había arribado al pueblo: el "hombre movedido y simpático" y el "gigante moribundo" que introdujo una cara enorme e infantil, "húmeda de llanto, en la luz dorada del arrio". Esta es una mención esencial porque en el mundo de Onetti, los portadores de los sueños son esencialmente las mujeres, aunque, en este caso, el gigante aninado, de cara infantil que llora en la iglesia, es decir, el niño, puede alcanzar también esta misión. Solo los hombres racionales y conscientes están excluidos de la capacidad de vivir los sueños que no comprenden. Por eso, Orsini se define como un "condenado a cuidar, mentir y aburrirse como una niñera con la criatura que le tocó en suerte para ganarse la vida".

A partir del siguiente bloque, cuando cuenta el narrador, nos enteramos del inicio de la historia. El narrador adopta inicialmente un punto de vista neutro, pero poco a poco irá acercándose a la perspectiva de Orsini.

Orsini llega a Santa María acompañado de Jacob, un boxeador venido a menos. Llegados de Perú, Ecuador y Bolivia, Jacob y Orsini siguen recorriendo los pueblos de Latinoamérica con una propuesta. Orsini ofrece un premio de quinientos pesos a cualquier habitante del pueblo que le resista tres minutos de pelea a Jacob. Orsini vive de sus recursos de seducción para vender la imagen imponible de un Jacob fuerte e invencible. En Santa María, a donde llegan, se les enfrenta la pareja conformada por Mario y su joven y diminuta novia embarazada, Adriana. El ingreso de Adriana en la sección III del relato es revelador: "Era pequeña, intrépida y joven, muy morena y con la corta nariz en gancho, los ojos claros y muy fríos".¹⁷

Adriana le informa a Orsini que ha visto al campeón y que "está viejo". Luego le dice: "Necesitamos los quinientos pesos para casarnos. Mi novio tiene veinte años y yo veintidós. El es dueño del almacén de Porfilio. Vaya y véalo".

Como la Gracia de "El infierno tan temido", Adriana (que está embarazada de Mario) es el personaje fuerte de la historia. Es una juez y una fiscal. Es en ese sentido también una heredera de Bob. La afirmación de la vejez de Jacob es, para ella, la afirmación del triunfo de su novio Mario ("Mi novio tiene veinte años y yo veintidós"). Como en el combate verbal de "Bienvenido, Bob", Adriana planea que el viejo debe ser derrotado en el combate físico de "Jacob y el otro". Cuando Orsini comprende que la joven tiene razón, intenta convencerlos de que desistan de la pelea. En la visita al negocio de la

¹⁷ *Cuentos*, p. 265.

pareja, Orsini se dirige a Adriana: "Signorina—el príncipe hizo una sonrisa y balanceó un gesto desolado—. ¿Luchar con el campeón? Usted se queda sin novio. Y lamentaría tanto que una señorita tan hermosa...".¹⁸

La "galantería quincuagenaria" de Orsini, que reproduce la relación entre Baldi y la mujer en "El posible Baldi", es sorteada sin esfuerzo por Adriana, que de inmediato acepta el desafío: "Necesitamos los quinientos pesos para casarnos". Por otro lado, el tema moral vuelve a aparecer en "Jacob y el otro". La idea de la vejez como un vicio, que arguye Bob, se repite en las reflexiones del príncipe Orsini: "Trató de convencerse de que Van Oppen era tan responsable del paso de los años, de la decadencia y la repugnante vejez, como un vicio que hubiera adquirido y aceptado. Trató de odiar a Van Oppen para protegerse".

Los prolegómenos de la lucha de Van Oppen recuerdan los de la escenificación de la obra de teatro en "Un sueño realizado". El príncipe Orsini se pone el saco antes de la pelea "para acentuar el carnavalesco, el ridículo".

¹⁸ *Cuentos*, p. 265. Jean Franco en su artículo "La máquina rotã" se refiere básicamente a *El astillero* (1961), y parte de la idea de que cada máquina del puerto ha perdido su función original, al igual que Larsen, que se cree profeta pero es en realidad un escéptico. Franco recoge la imagen de un astillero al que ya no llegan barcos y, en cambio, está poblado por la burocracia, los caminos errados, obstáculos y peligros, y la liga a una definición del mundo social y político moderno. En otro aparte de su trabajo, Franco observa esta pérdida de las funciones desde un punto de vista religioso:

"Se refiere al mundo de la ilusión en el que hubiera podido creer en Cristo, en Dios o en Petrus. Al renunciar a él, renuncia en alguna manera al cuerpo. En vez de ascender del infierno del caos hacia Dios, desciende de Dios para inmolarsse en el caos, en una especie de parodia de Dante. Todo se transforma en polvo, basura y fragmentos que nunca pueden sumarse a una totalidad o una armonía." (En "La máquina rotã", en *Onetti en Xalapa, texto crítico*, años VI, No 18-19, Veracruz, junio-diciembre de 1980, p. 45.)

La determinación espacial que divide ambas identidades, la del joven y la del viejo, parecería reflejada luego en las frases con las que Jorge Malabia se refiere a Lanza en *Juntacadáveres* (1964). La frase podría haber sido dicha por Orsini: "Es viejo y yo soy menos que joven: no es una diferencia de tiempo sino de razas, de idiomas, costumbres, moral y tradiciones: un viejo no es uno que fue joven, es alguien distinto, sin unión con su adolescencia, es otro".¹⁹

Orsini ha decidido, "como todos los hombres", "mentir", "mentirse a sí mismo y confiar". Como Baldi, es un profesional de la farsa, que vende sus sueños falsos para poder sobrevivir. En este sentido, es una contraparte de la mujer de "Un sueño realizado", que cree en la verdad y en el valor de sus sueños.

Orsini, que "había apostado a ser feliz", solo podía enterarse de las "cosas agradables y buenas". No solamente cree que Jacob va a perder en la pelea frente al vigoroso y joven Mario. También sabe que no tiene los quinientos pesos para la apuesta. En el inicio de la sección cuarta, el narrador lo dice con una frase: "La vida había sido siempre difícil y hermosa, insustituible, y el príncipe Orsini no tenía los quinientos pesos".²⁰

Mezclar en la misma oración uno de los lemas de la farsa de Orsini y la revelación desnuda de su verdad es un recurso antitético para enfatizar el contraste del que está hecho el personaje. En esa sola frase se revela la dimensión de la brecha que divide la farsa de la realidad. Orsini es un tipo tan solitario como Jacob, con quien convive. Refugiado en la mentira, tanto como Jacob en la fe, recurre a una nueva estrategia para disuadir a Mario y Adriana de la pelea. Cuando va al almacén de ambos en Porfilio Hnos., intenta persuadir a Adriana de que su novio Mario no se presente a la pelea. Pero apenas ve a Mario, Orsini ha tanteado "el olor agrio y mortecino de la derrota".

¹⁹ *Obras*, p. 860.

²⁰ *Cuentos*, p. 269.

Uno de los recursos de Onetti es convertir los conceptos en experiencias sensoriales, adheridas al cuerpo de los personajes. En este sentido, la vejez y la muerte aparecen con frecuencia asociadas al olor. El "olor a viejo" aparece también como una descripción en "La cara de la desgracia". Ya en "El infierno tan temido" afirmaba que "el amante que ha logrado respirar en la obstinación sin consuelo de la cama el olor sombrío de la muerte, está condenado a perseguir —para él y para ella— la destrucción, la paz definitiva de la nada".

Una lectura simbólica del nombre de Jacob lo remite a su homónimo bíblico. Hijo de Isaac y Rebeca, Jacob el nómada es el hermano gemelo de Esaú, el cazador y aventurero, quien fue considerado mayor por haber venido al mundo antes. Sin embargo, como es sabido, Esaú vende su primogenitura a Jacob por un plato de lentejas. Un tiempo después, Jacob regresa a una tribu aramea de la cual es descendiente y se casa allí con sus primas Raquel y Lea.

Tal vez el Jacob de Onetti pueda tener alguna relación con su homónimo bíblico si se considera que Orsini, el aventurero Esaú, ha renunciado a su independencia por el plato de lentejas que le da el luchador de Jacob, de quien vive y come. Esta interpretación podría reforzarse con el hecho de que hay una suerte de hermandad cómplice en la pareja de hombres que viajan juntos, necesitando mutuamente. Sin embargo, la relación es mucho más compleja, y las diferencias entre las dos parejas, la de Jacob-Esaú y la de Jacob-Orsini, tienen muchos puntos de diferencia. Rubén Cotelo desarrolla con interés esta analogía con el Jacob bíblico y luego con Gilgamesh en "Arquetipo de la pareja viril".²¹

Orsini ve al musculoso, muchacho de cien kilos de peso y solo puede pensar: "Pobre Jacob Van Oppen". Sin embargo, como

²¹ En *El País* (Montevideo, 14 de agosto, 1966). Reproducido en *En torno a Juan Carlos Onetti* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1970), pp. 85-91.

un profesional de la farsa, les habla de sus luchas pasadas y de su fuerza presente. Al hacerlo, Orsini está tratando de venderles una mercancía.

"Decenas de viajeros habían detenido el Ford frente al almacén de Porfilio Hinos, para sonreír a los propietarios difuntos o a Mario, tomar un trago, exhibir muestras, catálogos y listas, vender azúcar, arroz, vinos y maíz. Pero el príncipe Orsini se afanaba entre sonrisas, golpes amistosos y excepciones compasivas, por venderle al turco una mercadería extraña y difícil: el miedo. Alertado por la presencia de la mujer, avisado por los recuerdos y el instinto, se limitó a vender la prudencia, a intentar el trato."²²

Orsini es el héroe onetiano por excelencia, el personaje que resume admirablemente la lucidez, el desencanto y la ironía de su creador. Su identidad misma ya es un engaño. Es un falso príncipe, un falso caballero, un falso italiano que dice "signorina" y que aprovecha esas identidades ficticias para sobrevivir en el mundo, pero también por cierta necesidad de conferirse importancia en un mundo farsesco. Príncipe por decisión propia, es también un filósofo ambulante de la supervivencia. El camino es el hogar que comparte con Jacob. No

²² *Cuentos*, p. 272. La diferencia entre el viejo y el joven en Onetti podría llevar también a una explicación usando las categorías de *Destino y Carácter*, que Walter Benjamin desarrolla en su ensayo de 1919, traducido como "Fate and Character". Benjamin dice que el Destino se muestra en una experiencia del individuo que se sufre como una condena y luego como una culpa. Desde la perspectiva del Destino, la ley condena no al castigo sino a la culpa. El Carácter es precisamente la respuesta del genio, la respuesta de la individualidad. De acuerdo con estas categorías, la vejez en Onetti es una manifestación del Destino, que se expresa, en palabras de Benjamin, como culpa. El castigo llega por eso como un fenómeno consecuente, en manos de los jóvenes, Adriana y Bob, que buscan el desafío e identifican la vejez con el vicio. Ver Walter Benjamin, "Fate and Character", en *One Way Street*, traducción de Edmund Jephcott (London: NLB, 1979), p. 126-130. El ensayo apareció por primera vez en *Die Arzgonanten*, N.1, (Paris, 1921), pp. 187-196.

tiene a nadie más en el mundo que a este gigante forzado venido a menos, que es un desconocido para él. Su esencial soledad es la de un aventurero descarriado. Aunque se compadece, desconfía y a veces odia a Jacob, no tiene a nadie más en el mundo, y en cierto modo lo ama. La relación entre ambos es esencialmente ambigua, pues Jacob, a quien no conoce, de quien teme pueda matarlo, es la única relación permanente que tiene sobre la tierra. Unidos por el rencor y la desconfianza, forman una pareja indisoluble.

Como sabemos, desde "Bienvenido, Bob", la vejez es un estado natural al que uno solo puede acostumbrarse progresivamente. Y aunque Orsini conoce el oficio de hacerse viejo, Jacob, en cambio, siempre estuvo hecho para tener veinte años: "Y ahora los tiene en cambio este gigante hijo de perra que gira alrededor del meñique de ese fero encima. Los tiene este animal, nadie puede quitarlos para restituirlos, y los seguirá teniendo el sábado de noche en el Apolo."²³

En comparaciones como esta, el mundo de Onetti muestra una vez más la división tajante entre las identidades de sus personajes, marcada por las diferencias de la edad, la fuerza y la fe. Por ello es un narrador obsesionado por las diferencias irreversibles que separan a los individuos, especialmente a los que viven muy cerca desde hace mucho tiempo. Las parejas de Onetti siempre son parejas de personas dispares, sin relación verdadera entre ellas, que sin embargo están unidas por un misterioso vínculo. Así, es válido afirmar que una de las obsesiones de Onetti lo lleva a explorar todo lo que une a los seres más opuestos y diversos.

En la memorable escena en el hotel, la noche antes de la pelea en Apolo, Orsini trata de convencer a Jacob de que abandonen el pueblo. Sabe, sin embargo, que no debe confesarle la verdad: que le

²³ *Cuentos*, p. 275.

parece imposible que Jacob Van Oppen derrote al joven Mario. Su misión es huir con Jacob haciendo lo que ha hecho siempre con los demás, usando sus artes de seductor para el engaño. Al no atreverse a decirle la verdad, que va a perder la pelea, intenta los recursos del engaño y la farsa, su única arma. Mientras ve "su cuerpo blancuzco, aliviado de la edad por la penumbra", Orsini intenta nuevas estrategias (lo llama "campeón" repetidas veces) para convencerlo de que deben huir de Santa María. Para complacerlo, le canta *Lili Marlene*, tal como Jacob se lo pide.

Esta es una muestra más de su capacidad para la representación, el ritual en el que ambos se entienden, en apariencia. El único modo como los seres humanos se comunican verdaderamente, en estos relatos de Orsini, es a través del ritual de la representación. Es lo que ocurre en "Un sueño realizado", "El infierno tan temido" y en "Jacob y el otro".

El manejo de las luces y sombras es ejemplar en la escena del hotel, la víspera de la pelea. Jacob aparece "iluminado por la última luz del viernes en la tarde" y por "la luz que Orsini había dejado en el baño". En otro pasaje, Jacob "brillaba de sudor". A lo largo de la conversación, ambos van a aparecer entrando y saliendo de las sombras que cubren la habitación, un símbolo del desconocimiento de uno por el otro. Estos cambios de luz simbolizan la relación entre ambos. Orsini no solo siente odio y lástima sino también compasión por Jacob, a quien vigila. Si está unido a él no solo por la necesidad sino por la amargura de un destino compartido, sabe que este es un destino universal: "Lástima por la existencia de los hombres. Lástima por quien combina las cosas de esta manera torpe y absurda. Lástima por la gente que he tenido que engañar solo para seguir viviendo".²⁴

²⁴ *Cuentos*, p. 284.

La farsa, para Orsini, es un destino inevitable, ante el cual uno solo puede lamentarse. Una fuerza superior ("quien combina las cosas de esta manera torpe y absurda") ha ordenado el mundo para que la única oportunidad de sobrevivir en él sea la simulación de la farsa. Si la vida puede definirse como una farsa prolongada que tiene como objetivo el discutible (dice uno de los personajes de "El Infierno tan temido") de seguir viviendo, Orsini sabe que su caso no es singular. Obligado a complacer a Jacob, humillado, cantándole *Lili Marlene*, siente la respuesta del campeón: el golpe de Jacob en la quijada como un corolario de la escena, un retorno a la realidad, una derrota del farsante, es decir, un triunfo del buscador de los sueños. En este sentido, el golpe que le da Jacob a Orsini es similar al que propina Blanes al narrador de "Un sueño realizado", el que recibe aquel que no comparte el mundo de los sueños.

Al día siguiente, Jacob masajea a Orsini en un rito de reconciliación. Cuando Jacob se entera de que el Príncipe no tiene los quinientos pesos de la apuesta ("Hay que no tenemos los quinientos pesos"), saca un fajo de billetes de su zapato, y se asegura de que va a pelear. Su sueño real está a salvo por el momento.

Orsini y Bob son herederos del Bardamu y Robinson en *Voyage au bout de la nuit* (1951), de Céline. En un país arrasado por la guerra, Bardamu y Robinson caminan por la campiña y encuentran un cadáver. La reacción de Robinson ante el cuerpo muerto es una confesión personal:

Ce que tu vois, c'est par la fatigue, forcément qu'on se ressemble un peu tous, mais si tu m'avais vu avant... Quand je faisais de la bicyclette tous les dimanches!... J'étais beau gosse! J'avais des mollets, mon vieux! Du sport, tu sais! Et ça de developpe les cuisses aussi...²⁵

²⁵ *Voyage au bout de la nuit* (París: Gallimard, 1952), p. 54.

Durante la campaña de los soldados vuelven sobre esta idea. Kersuzon, el soldado que acompaña a Bardamu en Barbagny, dice: "Ah, comme c'est Beau la jeunesse, Pinconl, qu'il lui a fait remarquer très Aut. À son chef d'Etat-mahor en nous voyant passer, le vieux".

Céline también parodia esta actitud al aplicarla a los gustos por las modas: "Chacun pleura à sa façon le temps qui passe. Lola c'était para les modes mortes qu'elle s'apercevait de la fruite des années".²⁶

Para Orsini, al igual que para Robinson, la antigua gloria de Jacob hace más insoportable su estado actual. Esta forma del destierro no solo es una marca existencial sino un impedimento físico, pues el luchador debe vencer a otros, más jóvenes, para ganarse la vida.

Sin embargo, Orsini, a diferencia de Robinson, debe ocultar el deterioro. Parte de su contrato con Jacob, pero sobre todo consigo mismo, es preservar su imagen entre los habitantes del pueblo al que han llegado:

"... bebió y charló con curiosos y desocupados, contó anécdotas y atrocidades mentiras, exhibió una vez más los recortes de diarios, amarillentos y quebradizos. Algún día, esto era indudable, las cosas habían sido así: Van Oppen campeón del mundo, joven, con una tuerca irresistible, con viajes que no eran exilios, asediados por ofertas que no podían ser rechazadas. Aunque pasadas de moda, desentendidas, allí estaban las fotografías y las palabras de los diarios, renaces en su aproximación a la ceniza, irrefutables."²⁷

Puesto que la vejez es una categoría absoluta, la realidad perdida de la juventud parece un mundo distante, inasible: "Algún día, esto era indudable, las cosas habían sido así..."

El pasado se vuelve irreal precisamente porque es contemplado desde el presente. Las fotos, los recorres de diarios, son muestras

²⁶ *Voyage au bout de la nuit*, pp. 36 y 58.

²⁷ *Cuentos*, p. 268.

objetivas de la existencia de un tiempo anterior pero también de su desaparición. A diferencia del presente, el pasado no tiene duración. Parece un paraíso congelado por las fotos en las que Jacob es el campeón. Tiempo inmóvil, irreal, el pasado es el refugio imaginario de Bob y de Jacob. Fingiendo ser un devoto del pasado, como Bob-Roberto, Orsini también finge que el verdadero Van Oppen es el de las fotos (en su pasado congelado) en las que se proclama vencedor, cuando tenía una "tuerca irresistible".

Las fotos, dicho sea de paso, son también el argumento que usa Gracia César en "El infierno tan temido". Mientras que en el caso de Jacob son pruebas de un pasado desaparecido, en el de Gracia César son testimonios de una dimensión onírica, cristalizada por la venganza, ligada a la pesadilla. En ambos casos, funcionan como intentos de insertar una verdad imaginaria en la realidad.

Como Roberto, que ha dejado atrás a Bob, Van Oppen ha entrado, desde la perspectiva de Orsini, en el país de los viejos, ha sido desterrado del paraíso. Este destierro es el mismo que siente Kirsten en "Esbjerg en la costa" cuando va al puerto "a cualquier hora a mirar los barcos que salen para Europa, donde está el lugar de su juventud".²⁸

Jacob cuestiona la lucidez realista de Orsini desde el sueño en el que vive: "¿Me va a durar tres minutos?, pregunta". La respuesta interior de Orsini es la comparación con el Jacob de antes:

"Recordó a Van Oppen joven, o por lo menos aún no envejecido; pensó en Europa y en los Estados Unidos, en el verdadero mundo perdido; trató de convencerse de que Van Oppen era tan responsable del paso de los años, de la decadencia y la repugnante vejez, como de un vicio que hubiera adquirido y aceptado. Trató de odiar a Van Oppen para protegerse."²⁹

²⁸ *Cuentos*, p. 161.

²⁹ *Cuentos*, p. 276.

Orsini intenta odiar a Jacob porque busca librarse de algo que sabe imposible, su dependencia de él. Jacob no es una compañía complementaria o atada a Orsini. Es parte de su propia identidad. Orsini sabe que su existencia es impensable lejos de él. Y sin embargo, apenas lo conoce, desconfía de él y lo ama y odia. Las parejas de Onetti (Gracia y Risso, por ejemplo) están sólidamente unidas por sentimientos de este tipo.

El narrador que asume el segundo bloque de "Jacob y el otro" es un narrador comprometido con la perspectiva de Orsini, por lo que la transición al último bloque, cuando se nos anuncia que "cuenta el príncipe", y el paso de una tercera persona a una primera, es fluida y natural.

La parte final del relato confluye hacia la noche del sábado a las nueve, en la pelea en el Apolo. Si Jacob ha decidido pelear y, aunque sabe que lo más probable es que sea derrotado por el turco Mario, Orsini está allí presente, junto al campeón. Jacob integra a Orsini a su sueño, pues es más fuerte que él. La descripción de la pelea (si se la puede llamar así) desde la perspectiva de Orsini es tan precisa como breve:

"Abrió los brazos y esperó al turco que parecía haberse ensanchado. Lo esperó sonriendo hasta que lo tuvo cerca, hizo un paso hacia atrás y de pronto avanzó para dejarse abrazar. Contra todas las reglas, Jacob mantuvo los brazos en alto, durante diez segundos. Después afirmó las piernas y giró; puso una mano en la espalda del desafiante y la otra, también el antebrazo, contra un muslo. Yo no entendía aquello y seguí sin entender durante el exacto medio minuto que duró la lucha. Entonces vi que el turco salía volando del ring atravesando con esfuerzo los aullidos de los sanmarianos y desaparecía en el fondo oscuro de la platea".³⁰

³⁰ *Cuentos*, p. 292.

Este final es extraordinario por lo inesperado, y sin embargo, natural. Al hacer la maniobra, Jacob no ha peleado realmente con el turco. Lo ha sacado del escenario, pues no corresponde en él. En cierto modo, para Jacob, Mario es un intruso en el escenario de sus sueños preservados, el cuadrilátero. Al pelear con él, en realidad lo echa de ese espacio privilegiado. El cuadrilátero es para él lo que el escenario para Gracia y para la mujer de "Un sueño realizado". Jacob sabe que si hubiera peleado, seguramente habría perdido la pelea. Al renunciar a pelear, al expulsar a Mario del paraíso, se queda bufando de sudor en el centro, solo e iluminado por los reflectores, como ocurría cuando entra a la iglesia al comienzo de la historia. El cuadrilátero es un escenario sagrado. Asombrado, viendo al turco Mario despatarrado sobre las butacas, Orsini alza el brazo de Jacob declarándolo campeón. Esta escena es una especie de realización del sueño, aun cuando la razón ("Había ganado o no, según se mirara") ponga en duda su validez.

Cuando el público empieza a tirar objetos al escenario, el Príncipe tiene listo su discurso. Incapaz de mantener su farsa hasta el final, Orsini ve que los milicos entran y finalmente ve a la novia, Adriana, que se dedica a patear y a escupir al hombre que había perdido, "al otro, mientras yo felicitaba a Jacob sin alardes y asomaban por la puerta los enfermeros o los médicos cargados con la camilla".

Las patadas de Adriana recuerdan las flores que arroja la virgen encinta sobre la tumba de su ex patrona en "Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput". Tanto Adriana como la virgen encinta buscaban invertir su mundo de ilusiones en la realidad tangible, sin los retos de transformación del teatro o la representación.

Este final, que nos lleva al comienzo (es entonces cuando nos enteramos de que el turco Mario era el paciente que recibió el doctor al comienzo del relato), es una evidente sorpresa contra todo lo que anunciaba el relato, es decir, la derrota de Jacob a manos de Mario.

Esta sorpresa se debe obviamente a que hemos seguido la historia desde el punto de vista del lúcido, escéptico, irónico, atormentado Orsini, un personaje onettiano por excelencia.

Cuando Jacob hace volar a Mario fuera del escenario y el Príncipe corre a felicitarlo, mientras los enfermeros asoman cargados con la camilla y Adriana patea y escupe a su novio, al otro, se juntan por primera vez en un mismo escenario todos los personajes de la historia. La inversión de las apariencias—la fuerza de Jacob y la debilidad de Mario—resulta una ironía y sin embargo esencialmente natural a lo que la historia insinuaba. Engañados por las suposiciones de Orsini, los lectores hablamos avizorado la derrota de Jacob. El desenlace, tan inesperado como natural, rompe con las predicciones y por lo tanto relativiza el punto de vista de Orsini. El patético, forzado, inesperado Jacob van Oppen sigue de pie al final de la pelea. Allí, bajo los reflectores, solo la mujer de “Un sueño realizado” y Moncha lo acompañan.

Tanto Orsini como Jacob van Oppen tienen nombres extranjeros, lo mismo que Kirsten, Langman, Blanes y otros personajes de Onetti. Es probable que esto sea un recurso para enfatizar su condición de exilados permanentes. Si muchos de los personajes de Onetti tienen nombres extranjeros, otros no tienen nombres en absoluto, como la muchacha de “La cara de la desgracia”. El aislamiento es la única condición normal para ellos, salvo en el preciso instante en el que alzan a un rival para lanzarlo contra las butacas, bajo una luz enceguecedora.

5. “La novia robada”. El sueño en la ciudad

La frase inicial de “La novia robada” (1968)³¹ establece un marco propio del mundo de Onetti. El juego de contrastes visuales nos insta

³¹ “La novia robada” apareció en *Papeles*, revista del *Ateneo* de Caracas, No 6, (Caracas, 1968), pp. 7-23.

de lleno en el clima de deterioro en el que sus personajes parecen florecer: “En Santa María nada pasaba, era en otoño, apenas la dulzura brillante de un sol moribundo, puntual, lentamente apagado”.³²

El sol que ilumina a los hombres cansados de Santa María sirve a la vez para definirlos. La frase “En Santa María nada pasaba...” se corresponde con la de Bob sobre la vejez: “No hay ya experiencias”. La vejez, en efecto, es decir la realidad, es un estado en el que “nada pasa”, hecho no de cambios sino de repeticiones, una de las formas de llamar a la rutina. La “luz moribunda” que cae sobre la vida de los empleados, los jugadores, los parroquianos del café, es una definición de su existencia. Este juego entre “dulzura brillante” y “sol moribundo” crea un estado de penumbra. La penumbra es la luz onettiana, el resultado del encuentro entre la visión clara de Moncha, Jacob y la mujer de “Un sueño realizado” frente al deterioro.

Jacob Van Oppen y la mujer de “Un sueño realizado” están emparentados con Moncha en “La novia robada”. Moncha saca la representación del sueño de los escenarios del teatro de provincia en el que aparecía en “Un sueño realizado” y lo pone en las calles de la ciudad. Lejos de la farsa de Orsini, representa la verdad del sueño de su boda con Marcos en estas calles. Con el novio muerto, sigue llevando el traje de novia de una boda que nunca se realizó. La afirmación del sueño por sobre la realidad se ha convertido por lo tanto para ella en una consigna vital. Al hacerlo, los espectadores de su representación son todos los habitantes de Santa María.

Sin aceptar/la muerte de su novio, afirmando el perpetuo presente del día de su boda, Moncha camina por las calles de Santa María, con su pelo color hierro, un rasgo probablemente tomado de la Emily de Faulkner en “A Rose for Emily”.

³² *Cuentos*, p. 323. La figura de Moncha resalta sobre el contexto oscuro de la ciudad como una figura luminosa, con su traje de novia. Este juego de contrastes, de luz y oscuridad, es especialmente relevante.

to que Marcos ha muerto antes de su regreso, decide representárselo a sí misma como si estuviera vivo. Moncha camina por la ciudad con su traje de novia, se sienta en el mismo café adonde iba con Marcos, y brinda con una figura invisible, sentada frente a un asientito vacío. Como Emily, Moncha se ha aferrado a los objetos de su voluntad aunque a cambio de ello haya perdido la razón.

Esta fe idealizada en la supervivencia del tiempo es percibida por los demás habitantes del pueblo a través de un narrador colectivo. El narrador se dirige a ella en una segunda persona, desde la perspectiva de un "nosotros". Como en otros narradores onettianos, el de "La novia robada" se coloca a una cierta distancia respecto de Moncha, cuya locura la hace habitante de un mundo privado.

Los testigos de la feliz locura de Moncha son hombres como Orsini y como el narrador de "Bienvenido, Bob". Pasan las tardes en el café y carecen de proyectos personales. Para ellos, la figura de Moncha es la de una sobreviviente de un tiempo que ha terminado por arrasarlos. Desde esta situación, el narrador expresa su intimidad con Moncha: "Ahora eres inmortal y, atravesando tantos años que tal vez recuerdes, conseguiste esquivar las arrugas, los caprichosos dibujos varicosos en las piernas hinchadas, la torpeza lamentable de tu pequeño cerebro, la vejez".³⁴

Puesto que Moncha ha suprimido de su conciencia la muerte de Marcos y el tiempo posterior a su llegada de Europa, puede decirse, en efecto, que, como Jacob, como la mujer de "Un sueño realizado", se ha aferrado a una juventud inmune al deterioro. Frente a la luz opaca del pueblo, Santa María, durante el otoño, el traje de novia blanco ("la blanca lejána"), que Moncha pasea, es un símbolo de afirmación del sueño de la juventud, un correlato del brillo que ilumina la cara de Jacob en el hotel, la vispera de su pelea. La felicidad

³⁴ *Cuentos*, p. 323.

Una de las lecturas posibles de "A Rose for Emily" (1932) de Faulkner es la de comprender la conducta de su protagonista como un intento desesperado por preservar el pasado. Emily Grier busca conservar los elementos de un mundo periclitado: los privilegios que el coronel Sartorius le había otorgado en el pueblo, el sirviente negro que siempre la ha acompañado y, finalmente, en su lecho, el cuerpo de Homer Barron, su novio envenenado después de su negativa a casarse con ella. Emily ha elegido su casa como un espacio en el que el tiempo se ha detenido. No permite las visitas ni el servicio postal y vive con el cuerpo muerto del hombre a quien quizá amó y que quiso abandonarla. Emily no acepta que el mundo tenga un orden distinto al de su voluntad y por eso no acepta la muerte de su padre ni el rechazo de su pretendido, fingido, soñado novio.³³

En "La novia robada", de Onetti, la protagonista, Moncha, tiene un deseo similar. Moncha ha vuelto a Santa María desde Europa con el propósito de casarse con Marcos Bergner. Sin embargo, pues-

³³ Josefina Ludmer ha desarrollado estupendamente el paralelo entre Moncha y Emily Grierson en su análisis de "La novia robada", en *Onetti, los procesos de construcción del relato* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1977), pp. 189-211. Hay que recordar también que en *Junta cadáveres* hay una situación similar a la de Moncha, pues Julita Malabia ha perdido a su marido y, al igual que Moncha, enloquece. Federico Malabia ha muerto, pero este muerto tiene un sustituto: su hermano Jorge. Las reflexiones de Jorge podrían aplicarse a Moncha:

"Ella 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 nombró, para palparme y despedirme. Pronto, sobre mi nuca, ella empezará a llamarme Federico o Fritz o cualquiera de los nombres que él le aceptaba..." (En *Obras*, pp. 797-798).

Esta mujer parece haber violado las definiciones del personaje solitario y perverso de *El pozo* que definía los límites de edad en el que las muchachas pueden sentir el amor: "El amor es maravilloso y absurdo e, incomprensiblemente, visita a cualquier clase de almas. Pero la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden". (En *Obras*, p. 63.)

con la que ella se ha protegido es percibida como un estímulo para enfrentar la decadencia de la nueva ciudad, de cemento y de cristal, que ha destruido la ciudad antigua: "...nos empeñábamos en negar el tiempo, en fingir, en crear la existencia estática de aquella Santa María que vimos, paseamos, y nos bastó con Moncha".

Moncha simboliza la persistencia de una edad antigua hasta que su traje blanco empieza a cubrirse de tierra y de ceniza. Luego, al igual que Emily, decide encerrarse en el sótano de su casa, donde finalmente muere.

En *El pozo* (1939), Ana María escapa a la vejez, en la mente de Eladio Lancero, porque, al morir joven, se mantiene también joven en el recuerdo. Moncha, cuyo novio, Marcos, también ha muerto, no lo recuerda vivo sino que se trasladada a un tiempo en el que Marcos vivía. Renuncia al tiempo presente, de la ciudad destruida y del novio muerto, para vivir el pasado como si fuera el presente, en una ciudad joven en la que pasea con Marcos.

La relación del lector con Moncha es una relación mediatizada por el narrador. Puesto que vemos a Moncha a través de la descripción y el comentario del narrador, ella aparece como una figura lejana. Onetti, al igual que Faulkner, asume un narrador colectivo que no intenta hurgar en la mente de estos personajes femeninos. Elige, en cambio, la perspectiva distante del hombre común (el habitante de Santa María) como un narrador-testigo distante. Gracias a ello, tanto Emily como Moncha se convierten en personajes enigmáticos y distantes, en el centro de la atención.

Tanto en el caso de "La novia robada" como en el de "Un sueño realizado", la juventud de las mujeres a quienes los narradores observan funciona como un contraste a la vejez en la que ellos viven sumergidos. El relato se beneficia de este juego dramático, pues la aparición dinámica de las mujeres es un contraste al estatismo de los narradores masculinos. El mundo del narrador está hecho de

inmovilidad ("de repeticiones y costumbres"). En cambio, el de las mujeres de los relatos es una exhibición de movimiento. Moncha pasea por el pueblo mientras el narrador está sentado a la mesa del café, y la mujer de "Un sueño realizado" se mueve en el escenario mientras el narrador está parado en una esquina del teatro.

Moncha representa la afirmación de la juventud, pero al mismo tiempo de la irrealidad. La locura de Moncha y de la mujer de "Un sueño realizado", que cae muerta al final de su obra (lo mismo que la muchacha al final de "La cara de la desgracia"), es una afirmación de su fortaleza y a la vez de su fragilidad. La muerte es una consecuencia de la interrelación entre el mundo de los sueños y de la realidad. Aunque afirma su juventud, el narrador sabe, en "La novia robada" y en "Un sueño realizado", que sus heroínas están "a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio...". El sueño es tan poderoso como frágil y evanescente.

6. Un narrador radicalmente subjetivo

En su magnífico libro sobre Onetti, a propósito de "Un sueño realizado", Mario Vargas Llosa afirma que su autor pertenece a la tradición realista, aunque se trata de una literatura cuya concepción de la realidad "incluye lo soñado y fantaseado como partes esenciales de la experiencia humana".³⁵ Uno de los rasgos que resalta es la ambigüedad de relatos como "El infierno tan temido", donde las interpretaciones sobre el gesto de Gracia César (el odio mezclado de amor en su venganza) puede incluir diferentes interpretaciones, aunque todas ellas parezcan incompletas. La interpretación de Vargas Llosa, según la cual la muerte de Riso se puede deber a "la

³⁵ *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Mario Vargas Llosa, Ed. Alfaguara, 2008, p. 67.

muerte de la realidad ante la fulminante ofensiva de una demoleadora fantasía", es ingeniosa y a la vez coherente con el mundo onettiano³⁶. Ya en "Un sueño realizado" la revelación del sueño coincide con la de la muerte. En ambos casos, la realización del sueño, o de la pesadilla, coincide con la supresión de la realidad. Si la mujer de "Un sueño realizado" muere (es decir, renuncia a la realidad), Gracia César apabulla a Riso con su fantasía y lo hace renunciar a su realidad, a su vida. Esta relación entre el sueño y la muerte puede explicar también la abundancia de los personajes suicidas en Onetti (como ocurre con el hermano en "La cara de la desgracia").

Vargas Llosa resume los distintos cambios en el narrador de Onetti: una voz colectiva que representa al pueblo de Santa María (de gran importancia en "La novia robada"), un narrador omnisciente que narra desde una tercera persona y distintos narradores personajes.³⁷ A propósito de "Un infierno tan temido", resume admirablemente la técnica de Onetti:

"El estilo 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. Los narradores que la cuentan se alternan con gran discreción, de manera que los lectores ni siquiera somos conscientes de que no es una voz sino varias, las que nos van relatando la historia. Y estas mudas de narrador, combinadas con los puntos de vista espaciales que experimentan también mudas constantes —alejando o acercando a los personajes, presentando directamente lo ocurrido o distanciándolo y relativizándolo a través de intermedarios—, permiten que resulte verosímil todo aquello que, de otro modo, difícilmente hubiera sido creíble o aceptable para el lector."³⁸

³⁶ *El viaje a la ficción*, p. 141.

³⁷ *El viaje a la ficción*, p. 137.

³⁸ *El viaje a la ficción*, p. 139.

Es probable que además de la admiración natural hacia un narrador de gran nivel como Onetti, Vargas Llosa también se haya sentido seducido por un tema compartido: el espíritu transgresor de las heroínas de Onetti. Mientras ese espíritu de transgresión se presenta en los protagonistas de Vargas Llosa que buscan transformar su entorno (el Consejhero en *La guerra del fin del mundo* o Flora Triistán en *El paraíso en la otra esquina*, por ejemplo), en los de Onetti la transgresión se da en el terreno del sueño. Las portadoras de esta transgresión en Onetti son sobre todo las mujeres, a quienes Vargas Llosa presta especial atención:

"Hay en ellas algo desmedido y heroico, en el amor, en el exceso, en la fantasía, en el desafío a los límites de la realidad. También se frustran, como los hombres, pero su fracaso exhala cierta grandeza porque fracasan en empresas de gran audacia y temeridad, sin la mezquina sordidez de tantos personajes masculinos."³⁹

Uno de los mayores méritos del libro de Vargas Llosa es, finalmente, la descripción del narrador. Influida por Henry James, Onetti es lo contrario del autor objetivo, neutral, indiferente a sus hechos. Sus narradores, bajo la apariencia de un registro realista, están profundamente afectados por su visión, que contagian de inmediato al lector.

"La mayoría de sus historias está narrada por un testigo neutral o implicado si no es el propio protagonista. Lo que significa que quien narra hace las veces de una pantalla psicológica que, a la vez que cuenta, opina, juzga y orienta a la narración, impone un punto de vista a lo narrado. A esto deben las historias de Onetti esa atmósfera de relatividad, de inconclusión, que las caracteriza. Lo que de verdad ocurre en ellas está a menudo suprimido y, si no, velado o disuelto en la subjetividad

³⁹ *El viaje a la ficción*, p. 190.

de un intermediario que nos escamotea parcial y a veces totalmente datos claves de lo sucedido.”⁴⁰

Este narrador es precisamente el que permite que la realidad de la historia nos sorprenda con finales como el de “Jacob y el otro”, donde de la subjetividad de Orsini, que hipnotiza al lector en su mundo durante toda la historia, anunciaba un desenlace totalmente distinto al que ocurre. Si bien Onetti conduce a un narrador principal, nunca pierde de vista la existencia de una realidad ajena a este que puede entrometerse en los relatos y transformar totalmente el punto de vista que había impuesto. No solo su mundo sino su visión de él son relativos. Si la realidad es relativa, el narrador también lo es. Su punto de vista es no confiable. En el fondo, al contarlos la historia de lo que ve, cada narrador onetiano nos está ofreciendo la historia de sí mismo. Esa maravillosa complejidad nos subyuga, muchas veces después de leer estos relatos. Su prisma es tan fuerte que sus personajes con frecuencia aparecen exacerbados. Personajes como Jacob o como Gracia César o como la mujer de “Un sueño realizado” no son tratados como personajes realistas. Son en cierto modo fantasmas de carne y hueso que pululan por el mundo, al margen de su contexto histórico o cultural. El narrador, al convertirlos en seres suprarreales, refuerza su poder frente a los que los admirarán, en un escenario, en un cuadrilátero o en una fotografía.

I. LA VEJEZ COMO UN VICIO. UNA TRADICIÓN MORAL

1. La vejez moral

Como puede verse, para Onetti la vejez siempre es un estado relativo. Los narradores de Onetti siempre contrastan su identidad de viejos con la identidad de los jóvenes que los rodean. La juventud de otro personaje (Bob, Moncha, Adriana, etc.) o la juventud anterior del mismo personaje (Jacob Van Oppen, Roberto-Bob) contrastan con la vejez del narrador o protagonista. En este juego comparativo, la vejez aparece como una forma degradada, pero real de la existencia.

El tema de juventud y la vejez es esencial a los cuentos de Onetti por la importancia que el pasado tiene en la definición de los personajes. El pasado aparece como un tiempo perdido y ajeno, que busca ser recuperado o prolongado por algunos de los personajes. Esta vivencia del pasado está vinculada a la de uno de los escritores preferidos de Onetti: Marcel Proust. Como para Proust, el pasado es para Onetti la tierra perdida de la juventud, de las experiencias que la realidad ha destruido. Este rasgo se hace especialmente parente en *El tiempo recobrado*, durante la fiesta final de los Guermandes, cuando el narrador encuentra a los mismos personajes, ahora envejecidos, de su juventud. Para Proust, la salvación del individuo depende de que sea capaz de actualizar el pasado y, a través del arte, de elevarlo a una esfera intemporal, donde ya no sean valederas las categorías de “pasado” o “presente”.

⁴⁰ *El vigie a la ficción*, p. 49.

Los indicios que revelan este pasado (el olor de la magdalena o una melodía por ejemplo) aparecen en el presente, conectando los tiempos y mostrando así la posibilidad de su recuperación. Así pues, a través de esta serie de correspondencias naturales, el pasado vuelve permanentemente a la mente del personaje de Marcel, sin que intervenga en un momento inicial la voluntad o la conciencia del recuerdo.

Los personajes de Onetti tienen una relación mucho más distante con su pasado. En Onetti, como en Proust, hay un intento por recuperar el pasado a través del arte (el teatro en "Un sueño realizado", por ejemplo). En general, la recuperación de la juventud se realiza a través del ritual de la representación en relatos como "Un sueño realizado", "Jacob y el otro" o "La novia robada". En Onetti, sin embargo, a diferencia de Proust, la función redentora del arte se realiza en las calles de Santa María o el escenario frente a butacas vacías de un escenario de provincias. Sus protagonistas son artistas de sus sueños individuales que exhiben con impudicia.

La razón por la cual los viejos de Onetti sienten nostalgia de los jóvenes es la de su fuerza física (Jacob y Mario) o la fuerza de su personalidad (Orsini y Adriana, el narrador y Bob). Para los viejos, seres pasivos, esta fuerza es el síntoma de una voluntad que ellos han perdido y que los jóvenes, sus jueces, también pronto perderán. La única forma de preservar la juventud, por lo tanto, consiste en negar la realidad, como en el caso de Moncha Insaurrealde.

Aunque los personajes de Onetti añoran la juventud (y se aferran de vez en cuando a las mujeres jóvenes precisamente a causa de ello, como ocurre con Eladio Lancero), saben que toda juventud puede ser definida como una farsa que el paso del tiempo corrige y descubre poco a poco. En la obra de Onetti, la vejez es una condición general que acomete a sus personajes. No es de extrañar

que la época en la que estos relatos fueron escritos pertenezca a un contexto histórico y cultural que glorificó la juventud.

Esta percepción de la vejez como un valor moral en los relatos de Onetti tiene una larga tradición en el pensamiento latinoamericano. Cuando Onetti empieza a escribir sus relatos —hacia la década del treinta—, la tradición de culto a la juventud tiene varias décadas de existencia, y puede decirse que la obra de Onetti es una de sus relecturas literarias. Su obra es una ironización de los ideales de juventud que pensadores y escritores aún proclamaban por entonces, siguiendo una tradición de ensalzamiento de la juventud.

En los relatos de Onetti, los viejos narran su convivencia con los jóvenes en un mundo dominado por ellos. En lo que sigue, nos proponemos resumir algunas ideas sobre la juventud en algunos autores y hechos fundamentales que anteceden al período creativo de Onetti. Trataremos también de mostrar los vínculos que hay entre los relatos de Onetti y esta tradición, resaltando la situación protagónica que los "viejos" tienen como narradores onettianos.

2. La herencia de Manuel González Prada

"Bienvenido, Bob" aparece en el suplemento del diario *La Nación*, en 1943. Once lustros antes, la noche del 29 de julio de 1888, un exiliado político ecuatoriano, don Miguel Urbina, leyó el discurso que el ensayista peruano Manuel González Prada había preparado para el auditorio del teatro Politeama. El tono declamativo y la calidad rítmica de la prosa estaban destinados a producir un efecto de estímulo entre los oyentes. Hacia fines del siglo XIX, el interés de un pensador como González Prada era el de hacer un llamado a la acción después de los desastres de la guerra entre el Perú y Chile y el fracaso de los gobiernos románticos y liberales. En uno de los pasajes del discurso, González Prada advierte: "Los viejos deben temblar

ante los niños, porque la generación que se levanta es siempre acusadora de la generación que descende".¹

Las frases de González Prada expresan su conciencia del fracaso de la historia anterior y su rebeldía idealista frente a la situación presente. La exclamación final del discurso ("¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra!") resume la actitud de González Prada. Pocos textos expresan mejor la invocación a la juventud en Hispanoamérica como deseo por cancelar el pasado, por renovar la sociedad y por construir utopías futuras.

Esta tradición va a definir un contexto que Onetti recoge para denigrarla y satirizarla. El joven Bob es un idealista agresivo que, en términos de González Prada, está "marcando la frente del culpable con un sello de indeleble ignominia".

3. La afirmación del ideal juvenil

"América necesita de su juventud", piensa Rodó.² Según Luis Alberto Sánchez, la lectura de Gaston Deschamps lo lleva a esta conclusión luego de que el ensayista francés condenara la tardanza con la que los jóvenes de su país se ocuparon de los asuntos públicos.³ El deseo por contagiar de su idealismo y su voluntad a los lectores se corresponde con su conciencia de estar viviendo un tiempo nuevo en el continente, un tiempo en el que los jóvenes deben participar en la vida pública.

¹ Manuel González Prada, "Discurso en el Teatro Politeama", en *Páginas Libres* (Madrid: Biblioteca Andrés Bello, 1915), p. 73.

² José Enrique Rodó, *Ariel*, en *Obras completas*. Prólogo, introducción y notas de Enri Rodríguez Monegal (Madrid: Aguilar, 1957), p. 203, último encabezado.

³ Luis Alberto Sánchez, *Balance y liquidación del 900*, 4ª ed. (Lima: Ed. Universo, 1973), p. 79.

Según Rodó, la nueva época debe revalorar los rasgos del misterio y la creatividad del individuo. Hablando de una escuela "traída hace seis lustros", dice:

"Quiso alejar del ambiente de las almas la tentación del misterio, cerrando en derredor del espacio que concedía a sus miradas la línea firme y segura del horizonte positivo; y el misterio indomable se ha levantado, más imperioso que nunca en nuestro cielo, para volver a trazarse, ante nuestra conciencia acongojada, su martirizante y pavorosa interrogación."⁴

El antecedente de Rodó es el filósofo francés, fundador del positivismo, Auguste Comte. Cuando Comte, de acuerdo a las enseñanzas del positivismo, coloca a la Moral como la ciencia más perfecta, trata de resolver el dilema planteado por sus críticos entre su afán científico y su espíritu moralizador. A pesar de sus elogios de la ciencia, Rodó se siente sin duda más cerca de esta función de guía social que supone, a la vez, un mensaje dirigido a los individuos más creativos, más voluntariosos y más honestos de la sociedad: los jóvenes.

Según Rodó, el guía social debe apelar a las energías individuales, al espíritu de los jóvenes y no confiar en la marcha mecánica del progreso. Las filosofías de la voluntad que lo animan influyen en esta visión de una juventud con "genio", lo cual supone un rechazo del pensamiento utilitario y materialista. Este rechazo se correspondía para Rodó, al igual que para Carlyle, con un rechazo de la democracia.

Para Carlyle, la lección que lleva a la regeneración moral de la sociedad es más importante que la producción industrial de esta sociedad.⁵ El escritor inglés representaba en su momento la revuelta contra la ética utilitaria, en cuyo seno vivía. Contra ella afirmó la

⁴ *El que vendrá*, en *Obras completas*, p. 146.

⁵ Ver "The Genius of Carlyle", en Edward Caird, *Essays on Literature and Philosophy* (New York: Macmillan and Company, 1892).

naturaleza espiritual del hombre, la importancia de los valores y los elementos cualitativos y no cuantitativos de las situaciones humanas. De acuerdo con su prédica, todo el esfuerzo debía ser aplicado en el trabajo. La felicidad solo podía ser obtenida, según Carlyle, a través de la renuncia y el trabajo.

El trabajo, sin embargo, no debe tener un fin meramente económico. La democracia, tal como enfatiza en el *Latter-Day pamphlets* (1850), *Chastism* (1839), y *Past and Present* (1843), es un alarde materialista y utilitario. En estos ensayos, Carlyle desarrolla la concepción de una sociedad fundada en el trabajo, orientada hacia el pueblo pero no elegida por el pueblo. La consigna de Carlyle podía resumirse, en cambio, como la necesidad de obedecer al "héroe", una figura sabia y valiente que iría a instaurar el "despotismo justo".⁶

Estas nociones se vinculan con las obras de Rodó. Es en su ensayo *Ariel* (1900) donde pone en juego una serie de abstracciones (la juventud, la Democracia, la Acción, etc.) para darles un valor. Estas abstracciones están regidas por un espíritu moral que las categoriza en un esquema de posiciones. Frente al mundo materialista de la democracia, están los de la juventud y del ideal. La cita de Renan ("La juventud es el descubrimiento de un horizonte inmenso que es la vida") lleva a una serie de afirmaciones dirigidas a los jóvenes que escuchan a Próspero:

⁶ Ver Robert Dower, "Carlyle", en *The Social and Political Ideas of Some Representative Thinkers of the Victorian Age*, editado por F.J.C. Heanshaw (New York: Barnes and Noble, 1950). Dower concluye sobre Carlyle: "He confused right with might and virtue with success". En "Carlyle", p. 47. Las ideas sobre el despotismo se encuentran mejor expresadas en Thomas Carlyle, *Past and Present* (New York: AMS, 1969), pp. 1-38. Según el "utilitarismo" de Jeremy Bentham, la competición irrestricta y el interés propio eran las vías principales a través de las cuales su programa podía ser realizado. La doctrina pretendía abolir las legislaciones restrictivas, aunque a la vez exigía algunas reformas sociales en varias áreas. Rodó concebía el utilitarismo no a través de las doctrinas de Bentham o de Stuart Mill sino a través de su propia idea de una sociedad mercantilista, ligada a la tradición anglosajona.

Es así como, no bien la eficacia de un ideal ha muerto, la humanidad viste otra vez sus galas nupciales para esperar la realidad del ideal soñado con nueva fe, con tensa y conmovedora locura. (...) La juventud, que así significa en el alma de los individuos y de las generaciones, luz, amor, energía, existe y lo significa también en el proceso evolutivo de las sociedades.⁷

La relación con Renan le permite definir el cristianismo en relación con la juventud⁸ y afirmar luego el caso privilegiado de un pueblo joven: "Grecia hizo grandes cosas porque tuvo, de la juventud, la alegría, que es el ambiente de la acción, y el entusiasmo, que es la palanca omnipotente".⁹

El joven continente hispanoamericano viene a ser, en consecuencia, un ejemplo donde las posibilidades de la juventud resultan mucho más evidentes, pues de su juventud tiene, por oposición a los Estados Unidos, su latinidad.

Uno de los mejores resúmenes y exposiciones del *Ariel* es el prólogo de Leopoldo Alas que aparece de la edición de marzo de 1949, en Buenos Aires. Alas describe a Calibán (Estados Unidos) como la "sensualidad sin ideal" y enumera las razones de esta acusación: "el interés material, el goce de bienes de pura sensualidad como fin último". Ariel, joven genio del aire, en cambio, "ama la inteligencia por sí misma y es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos

⁷ *Ariel*, en *Obras completas*, p. 205.

⁸ Gordon Brotherston ha encontrado la relación entre los pasajes de Galilea, las prédicas de Cristo que describe Rodó y las frases de Renan: "...le souvenir de la vie libre de Galilée y ètè comme le parfum d'un autre monde, qui a empedeche la sèchresse et la vulgarité d'envahir entièrement le champ de Dieu". Esta cita está recogida por Brotherston de la *Vie de Jesus* (1893) y aparece en el *Ariel*, ed. por Gordon Brotherston (Cambridge: Cambridge University Press, 1967), p. 27. Las ideas religiosas de Renan están resumidas y conectadas con el resto de su obra en D.G. Charlton, *Positivist Thought in France*, pp. 78 y ss.

⁹ *Ariel*, en *Obras Completas*, p. 205. Ver Gonzalo Albarrán Puente, *Elpensamiento de José Enrique Rodó* (Madrid: Ed. Cultura Hispánica, 1953), pp. 527-600.

estímulos de la irracionalidad (...), el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado de la acción", en suma, "el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y torpeza".

Tanto en la prédica de los jóvenes de la Reforma Universitaria de Córdoba de 1918 como en estos textos de Rodó, la apelación a la juventud significa un rechazo simultáneo del materialismo y del interés "utilitario". Los jóvenes se enfrentan a un sistema de valores materialistas que en el caso de Rodó está representado por los Estados Unidos, y en el de los jóvenes argentinos del 18, por la autoridad política imperante.

El tema de la juventud como fuerza moral no es, pues, un elemento aislado del pensamiento de Rodó, sino que se emparenta directamente con su visión de América. Hay que recordar que fue en nombre de "la voluntad" que Rodó censura algunos poemas modernistas en los que se insistía demasiado en el abandono, la inercia y la voluptuosidad.¹⁰ Como veremos luego, nada hubiera chocado más a este optimista de la acción y el ideal que ver al hombre de las ciudades grandes, como Buenos Aires, que varios años después, en 1931, según la frase de Scalabrini, estaría "solo" y "espera".

Ocho años después del *Ariel*, en 1908, aparece *El hombre mediocre*, de José Ingenieros, que iba a presentar una visión de la juventud aún más combativa que la del uruguayo. En la obra de Ingenieros, a diferencia de la de Rodó, hay una glorificación sin reservas de los jóvenes como constructores del futuro y, más aún, una serie de afirmaciones contra las generaciones mayores ("la vejez niveladora") como un grupo incapacitado para el cumplimiento de ese ideal.

¹⁰ Para una ilustración del debate entre Rodó y Darío, véase Emir Rodríguez Monegal, "La utopía modernista", en *Revista Iberoamericana*, V, XVI, No 112-113 (Pittsburg, 1980).

Los hombres idealistas son, para Ingenieros, los que destacan por encima de los demás. Esta voluntad hacia el ideal supone la libertad del individuo. La libertad, por lo tanto, es ejercida por los hombres que aspiran al ideal y que combaten contra el proceso que lleva al decaimiento de las especies.

En *El hombre mediocre*, y especialmente en el capítulo VI, "La vejez niveladora", Ingenieros se refiere a un principio "declinatorio" aplicado a la evolución de los individuos que está ligado a un diagnóstico social.¹¹ Si los jóvenes, por su voluntad y su afán idealista, son los mejores preparados para llevar a cabo las tareas sociales, entonces los viejos, a merced de las leyes de la declinación biológica, son los seres menos capacitados. Los viejos han perdido la voluntad, y por lo tanto, la capacidad del ideal. Las frases de Ingenieros, como se verá, proceden a través de afirmaciones simples que sirven de consignas:

"Las funciones del organismo empiezan a decaer a cierta edad. Esas declinaciones corresponden a inevitables procesos de regresión orgánica. Las funciones mentales, lo mismo que las otras, decaen cuando comienzan a enmohecerse los engranajes celulares de nuestros centros nerviosos."¹²

¹¹ También en *Las fuerzas morales* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1950) aparece esta visión de la juventud. El libro supone una visión dinámica de la historia, en la que las nuevas generaciones son las encargadas de introducir los cambios en cada nueva época. La división entre jóvenes y viejos aparece sobre todo en la primera sección: "Juventud, entusiasmo, energía". El libro apareció primero en forma de artículos entre 1918 y 1923, y fue publicado en 1925. También "Ideales viejos e ideales nuevos" (1918), incluido en *Tiempos nuevos* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1950), insiste en esta visión dinámica y moral de la juventud.

¹² *El hombre mediocre*, 7ª edición (Buenos Aires: Ramón Roggero, 1951), p. 148. A propósito de este tema, el 22 de febrero de 1905, el profesor americano-canadiense William Osler presentó una conferencia en John Hopkins University, con motivo de su retiro, con el título de "The Fixed Period". Osler fijó la edad en la que cesaba la creatividad de los hombres y en la que empezaba la etapa de la "inutilidad comparativa": cuarenta años. Según Osler, si se hiciera una lista de los

4. La juventud como lucha

En su *Autobiografía*, Vicente Fidel López se refiere al sacudimiento moral que experimenta la juventud argentina ante la "juventud choqué", ejemplificada por la revolución en Francia de 1830. Vicente Fidel López asocia la influencia de la revolución francesa a la entrada de las ideas renovadoras, a través de las aulas universitarias, influencia que coincide con la salida del gobierno de Rosas.

La relación explícita que la *Autobiografía* de Vicente Fidel López establece entre la juventud y la moral está vinculada a los esfuerzos renovadores de la sociedad argentina que aparecen en los ensayos del siglo XIX. En su "Fragmento preliminar al estudio del Derecho" (1837), Alberdi especifica la misión de la filosofía de nuestro siglo: acudir a las necesidades de la época y "sobre todo a lo que es necesario a la juventud de la República".¹³

hombres que han creado grandes obras en el terreno de la ciencia, del arte, y de la cultura en general, la mayor parte de estos hombres eran menores de cuarenta. Pero si la primera idea de Osler es la inutilidad comparativa de los hombres después de los cuarenta ("the comparative uselessness of men above forty years."), la segunda es la de la total inutilidad de los hombres mayores de sesenta ("My second idea is that uselessness of men above sixty years of age, and that incalculable benefit it would be in commercial, political and in professional life if as a matter of course, men stopped working at this age"). La charla de Osler fue interpretada por una parte de la opinión pública como una recomendación para eliminar a los hombres mayores de sesenta, y a esta operación se la llamó "to oslerize". No es casualidad que por esa misma época Ernst Haeckel recomendará que cientos de miles de personas "inútiles" fueran envenenadas. En este sentido, tanto Osler como Haeckel comparten la tesis fundamental de Weismann, según la cual la experiencia vital del hombre no tiene un rol importante en la evolución salvo en cuanto a sus funciones de reproducción. La reproducción es la continuidad de la identidad de la especie, mientras el individuo, un mero agente, está destinado a la vejez y a la muerte.

¹³ *La juventud argentina y la revolución del cuatro de junio* (Buenos Aires: sin Editorial, 1946). Una amplia selección de los discursos de Perón a la juventud fueron reeditados en *El pueblo ya sabe de qué se trata* (Buenos Aires: Ed. Freeland, 1973), pp. 159-187.

En 1916, al prolongar el III Censo Nacional de 1914, José Bianco había anticipado este deseo: "La juventud egresada de las aulas universitarias es, por derecho de conquista, la clase dirigente. En tal concepto prende el movimiento social y orienta la evolución al darle fórmulas definidas en el desenvolvimiento histórico de la nacionalidad."¹⁴

5. La prédica "juvenil" de Perón

En la Argentina, los hechos que siguen a la nueva intervención de las Fuerzas Armadas en 1943 mostrarán la pérdida de peso del Radicalismo. Perón, sin embargo, citará constantemente a Irigoyen, y en los primeros momentos de su ascenso llamará a su lado a Arturo Jauretche, el juvenil participante de FORJA. La propia Juventud Radical plantea, en su *Manifiesto para una nueva generación*, en marzo de 1945, la desaparición del partido. Para entonces, ya es notable cómo Perón va a apelar nuevamente a la juventud con el mismo ánimo de los jóvenes universitarios de 1918 y los militaristas de 1930: la cancelación del pasado. El futuro utópico está una vez más basado en la pureza moral de los jóvenes.

Este fenómeno fue seguido de cerca por Onetti, pues desde hacía unos años ya vivía en Buenos Aires. De 1944 a 1946, en discursos a organizaciones profesionales y obreras, Perón se refiere con frecuencia al impulso a la acción que caracteriza a la juventud.¹⁵ En abril de 1946, Alberto Baldrich, Ministro de Justicia e Instrucción Pública, lanzó un mensaje radical a los estudiantes, llamado *La juventud argentina y la revolución del cuatro de junio*, haciendo coincidir una

¹⁴ *El 45* (Buenos Aires: Sudamericana, 1975), p. 10.

¹⁵ *Colección de textos y documentos para la historia del Derecho argentino*, vol. III (Buenos Aires: Instituto de Historia del Derecho Argentino, 1942), p. 43.

vez más las aspiraciones de la juventud con las del peronismo. Tal vez el testimonio más claro de los comienzos del peronismo y de su impacto entre los jóvenes esté dado por Félix Luna:

“En 1945, mucha gente joven —yo también— fue catapultada hacia la política. Ese año, con su tensión emocional, con la presentación directa de un rostro nuevo de la Nación, nos marcó para siempre con el signo de la preocupación política y su trajinar. Fue para muchos un tiempo inaugural, inolvidable, cargado de motivaciones, de fervor y ansiedad. Esto ocurrió a la mayoría de los argentinos de los dos bandos pero especialmente a los más jóvenes.”¹⁶

6. La juventud para José Ortega y Gasset

La segunda visita de Ortega y Gasset a Buenos Aires en 1928 acentuó su influencia, que ya tanto dentro como fuera de la universidad había creado un nutrido grupo de seguidores. Las primeras conferencias de Ortega tuvieron lugar en el salón de Amigos del Arte, y sus temas pueden servir para comprender el vínculo entre sus tesis filosóficas generales y su descripción de la juventud argentina.

En estas charlas, el filósofo español relacionó el “ahora” de cada coincidencia con la significación general y colectiva de “nuestro tiempo”, esto es, “nuestras circunstancias”. Ortega desarrolló la noción de la “edad de nuestro tiempo” y trató de circunscribirlo y precisar su “edad y sexo”. Calificó su tiempo como un “tiempo de jóvenes”, es decir, como un tiempo donde predominaban elementos tales como el culto al cuerpo y “ese aspecto deportivo de la vida que

se denomina elegancia.”¹⁷ Dijo luego que era un tiempo de juventud masculina y que estaba caracterizado por el ascenso de las masas que provocaba una nivelación peligrosa.

La clave fundamental para comprender esta descripción de la juventud en Ortega es su idea de que el predominio del sentimiento sobre la razón es uno de los elementos esenciales de la sociedad argentina. Esta idea era compartida en la época por libros como *El hombre que está solo y espera* (1931), de Raúl Scalabrini Ortiz. En Ortega, la noción del predominio del sentimiento sobre la razón se corresponde con la noción del pueblo joven:

“En estos pueblos jóvenes (...) todas esas pasiones operan enérgicas, sin hibición, sin freno, dan sus brinco feroces de felinos, se disparan subitáneas sobre el que pasa (...). Las calles y los salones de Buenos Aires y los círculos académicos están llenos de rebaños de panteras magníficas que caen sobre el transeúnte: son las pasiones de Buenos Aires, los motores del pueblo joven.”¹⁸

Hasta aquí, Ortega habla de la “juventud” como una categoría vinculada a un “pueblo”, pero algunas de estas reflexiones se relacionan también con los jóvenes argentinos. En *El tema de nuestro tiempo* (1923), establece la diferencia entre Épocas Cumulativas de “Generaciones que sintieron suficiente homogeneidad entre lo recibido y lo propio”, y Épocas Eliminatorias y Polémicas, donde este balance se rompe a favor de lo que se cree nuevo, en contra de lo recibido o lo existente. Una de las concretizaciones de esta época eliminataria

¹⁶ Citado en Hebe Clementi, *Juventud y política en la Argentina* (Buenos Aires: Siglo XX, 1982), p. 151. En adelante nos referiremos a esta obra como *Juventud y política*. Las frases de Bianco se parecen a la de Gabriel del Mazo: “La Universidad es una República de Estudiantes”. En *Estudiantes y gobierno universitario* (Buenos Aires: El Ateneo, 1955), p. 9.

¹⁷ Sobre los estudiantes y la política en la América Latina también deben verse: Gabriel del Mazo, *La reforma universitaria y la universidad latinoamericana* (Buenos Aires: COEPLA, 1957), Aldo Solari, *Estudiantes y política en América Latina*, (Caracas: Monte Ávila, 1968), y Gregorio Bermann, *Juventud en América* (México: Ed. Cuadernos Americanos, 1946).

¹⁸ *Mediación del pueblo joven* (Buenos Aires: Emecé, 1958), p. 79.

es protagonizada por la juventud argentina que Ortega describe en "Carta a un joven Argentino que estudia Filosofía". Cuando habla de la "rigurosa disciplina interior" que los jóvenes argentinos necesitan agregar a su sensibilidad, dice: "Yo quisiera ver en esos grupos jóvenes la severa exigencia de ella. Pero acontece que veo todo lo contrario: un apresurado afán por reformar el Universo, la Sociedad, el Estado, la Universidad, todo lo de fuera, sin previa reforma y construcción de la intimidad."¹⁹

Las reglas al respecto de la juventud parecen haber cambiado en Ortega. Ya en un artículo publicado el 6 de abril de 1924, un año antes de la muerte de Ingenieros, Ortega había escrito que el deber de la nueva generación argentina es simple y llanamente "dejarse influir".²⁰ Este consejo invertía la fórmula idealista de Ingenieros y Rodó según la cual la juventud debía precisamente influir sobre el medio ambiente. La juventud, según Ortega, se toma las cosas en serio falsamente, se lanza a "hazañas patéticas de falsa gesticulación solemne".²¹ Sin embargo, esta grandilocuencia revela en realidad una falta de compromiso profundo con la realidad y una vivencia superficial de la vida.

Y en esto se asemeja a ese aspecto del hombre argentino que según Ortega "tiene a resbalar sobre toda ocupación o destino concreto".²² A partir del paisaje infinito de la pampa, que promete o que tiene, por su lejanía, características de promesa, Ortega dice que el criollo "no asiste a su vida efectiva, sino que se la ha pasado fuera de sí, instalado en otra, en la vida prometida". Así, cuando al

¹⁹ *Carta a un joven argentino que estudia filosofía* (1924), en *El Espectador* (1925), vol. IV. Reimpreso en *El Espectador*, vol. IV (Madrid: Revista de Occidente, 1964), pp. 201-208.

²⁰ "El deber de la nueva generación argentina", en *Meditación del pueblo joven*, pp. 13-19.

²¹ *Carta a un joven argentino que estudia filosofía*, p. 206.

²² "Intimidades... la pampa" (1929), en *El hombre a la defensiva*, en *El Espectador*, t. VII (Madrid: Revista de Occidente, 1964), p. 160.

llegar a la vejez el argentino mira hacia atrás, no encuentra su vida, que no ha pasado por él.²³

7. Los jóvenes de Mallea

La joven Arabella que aparece en el libro inicial de Mallea *Cuentos para una inglesa desesperada* (1926) es una pariente de algunos de los jóvenes de Onetti. El relato "Arabella y yo", que inaugura la colección, plantea la relación entre un narrador viejo y la joven Arabella. La admiración que el narrador siente hacia Arabella lo hace someterse a una artimaña de ella para provocar los celos de su novio. Arabella tiene un valor ambiguo, pues el narrador insiste en la figura destumbrante y joven pero simultáneamente comprende que detrás de esa juventud se esconde el engaño. La relación de dependencia que la joven Arabella establece con el narrador revela la percepción de la juventud y la belleza como un poder: el hombre viejo se somete a ella a pesar de su conciencia de la trampa.

La visión de la juventud ya no es absoluta, pues las virtudes morales no acompañan a la fuerza, como en los jóvenes de Rodó o Ingenieros. La juventud de Arabella es un arma al servicio de intereses propios. Percibimos a Arabella desde la conciencia de su interlocutor:

"Arabella me observa sin decir palabra. ¡Ah! Está excesivamente fresca, excesivamente juvenil. Advierto complacido que se me ofrece la exclusividad de unas cuantas poses flamantes, apenas ensayadas. Advierto también, con escaso halago, que mis derechos de amigo, de humilde amigo, violentados, han cedido al paso de mi imaginación."²⁴

²³ "Intimidades... la pampa", p. 160. Ortega diferencia las características del argentino y las del hombre egoísta que "no tiene ideal".

²⁴ "Arabella y yo", en *Cuentos para una inglesa*, en *Obras completas*, t. I (Buenos Aires: Emecé, 1961), p. 25. En adelante nos referiremos a esta edición como *Obras*.

Este "humilde amigo" reaparece en el cuento final del libro *La confesión*, donde el narrador revela su vejez desde el comienzo: "Después de mucho andar, de mucho sentir, de mucho escatimar he llegado a esta decadencia final...".²⁵ La mujer de la que habla, Malva, opera como un paliativo a esta vejez, pues se trata de una mujer joven.

Tal como había propuesto Ingenieros, la vejez no solo es una edad cronológica sino un estado de ánimo. El viejo parece ser un hombre débil y pasivo. Aunque Mallea tenía apenas 23 años cuando se publicó el libro, sus personajes-narradores aparecen como hombres mayores.

La dependencia de los viejos respecto de los jóvenes puede rastrearse también en el relato "Los jóvenes hombres muertos", que está incluido en *La ciudad junto al río inmóvil* (1936). Puesto que la vejez es precisamente la renuncia a esa energía de la juventud, el hombre viejo es un personaje que, como el de "Arabella y yo", acepta la existencia tal como se presenta frente a él: "Es un cansancio lo que sobreviene o un aflojamiento, una especie de entrega, un pacto con la vida. Vaya a saber. Tenía treinta y ocho años".²⁶

Las reflexiones del personaje trascienden su situación personal para referirse a la escena histórica. Haciendo una alusión a los tiempos anteriores, el personaje afirma que la ilusión juvenil ya no es un estímulo para los proyectos de construcción social: "Aunque la influencia de esos jóvenes había nutrido una generación, su fuerza viva ya había cesado".²⁷

Los "jóvenes hombres muertos" aparece en 1936, cuando los jóvenes que aún hasta 1930 habían proclamado su participación en la política, ya no tienen ningún papel ni en las instituciones oficiales

ni en la oposición. Es la época de las respuestas de Giudice en la revista *Claridad* y de algunas adhesiones de hombres como Manuel de Lezica al gobierno. El clima espiritual de "Los jóvenes hombres muertos" es de escepticismo y desencanto.

Sin embargo, en el relato, uno de los amigos del grupo (compuerto además por Anselmo y Acevedo) parece haber sobrevivido a todos los desencantos: Tota. Al igual que los demás, Tota concibe la vida, en términos de Ingenieros, como una declinación, o en sus términos, como una "privación de la eternidad". Pero Tota señala una salida fanática y radical: comprar niños rubios, nacidos en Rusia, "comprarse un poco de ese país, adquirir partículas de mundo nuevo...".²⁸ Para Tota, América ya no es el mundo joven, tal como lo había sido para Rodó y aun para Ortega. Su solución es comprarse a los niños de un país joven para hacer frente al mundo decrepito que percibe en la Argentina.

En "Los jóvenes hombres muertos", los personajes aparecen aplastados por el peso de los elementos que los rodean: el paso del tiempo, los escenarios cotidianos, la ciudad agresora. Su individualidad es percibida como frágil frente a estas circunstancias objetivas. Esto produce un retiro hacia sí mismos y genera una experiencia de aislamiento. Jacob Uber, otro de los personajes de *La ciudad junto al río inmóvil* es un ejemplo de esta experiencia llevada a sus límites.²⁹ La historia de Jacob Uber en "*La causa de Jacob Uber, perdida*" es la de un personaje magro, solitario, triste habitante de Buenos Aires. Jacob Uber está en una situación más desesperada que la de "Los jóvenes hombres muertos", pues parece haber perdido incluso su lucidez:

²⁵ *Obras*, p. 48.

²⁶ *Obras*, p. 273.

²⁷ *Obras*, p. 277.

²⁸ *Obras*, p. 287.

²⁹ Ver John Hughes, introducción a *All Green shall Perish* (New York: Alfred Knopf, 1966), pp. 16 y ss.

"Se había creado en él un estado de cristalización en lo abstracto, de permanencia en el fondo de sí mismo. A los treinta y nueve años no se alimentaba para vivir sino para sostener esa deformación constante de las cosas que era la obra de su imaginación y en la que él se complacía morosamente."³⁰

La vejez de Jacob Uber es una renuncia al mundo y un confinamiento en su cárcel mental. La "cristalización de lo abstracto" del fondo de sí mismo lo ha convertido en un hombre monótono, introvertido, ajeno a todo compromiso con la realidad: "Nada, nada de consistente, de real en su vida. Siempre sin salir de sí".³¹ Esta definición de la vejez se acerca a la de Bob: "No hay experiencias", "nada más que costumbres y repeticiones, nombres marchitos para poner a las cosas y un poco crearlas".

Sin embargo, en este relato, los viejos no sufren la acusación de estar enfrascados en una lucha por el dinero y los intereses materiales. En *Historia de una pasión argentina* (1937), Mallea traslada esta acusación a los inmigrantes, en quienes ve un anhelo de prosperidad "física y vegetativa", una "pura ansia de bienes materiales".³² Mallea parece bastante más optimista en este ensayo de lo que es a través de sus personajes de ficción. En realidad, la visión que tiene de América y de su futuro en *Historia de una pasión argentina* se encuentra emparentada con la visión de Rodó de algunos años antes en su afirmación de "lo hispanoamericano". Frente a los inmigrantes, que representan la amenaza de corrupción, Mallea opone la idea de América como una "reserva moral", lo cual lo lleva a definir el "Nuevo Mundo".³³ La angustia por la crisis del país lleva a Mallea a

³⁰ *Obras*, p. 253.

³¹ *Obras*, p. 255.

³² *Historia de una pasión argentina*, 8 ed. (Buenos Aires: Sudamericana, 1961), p. 70.

³³ *Historia de una pasión argentina*, p. 120.

decir que la población ha aceptado el ejemplo de los que solo quieren alcanzar riqueza, de los que viven de la indiferencia, del goce de los bienes materiales y el abandono del idealismo.

La juventud es una solución a esta crisis y aparece repetidas veces cuando Mallea invoca la "llama", la "fe impersonal", el "ascenso orgánico de la nación como espíritu y cuerpo".³⁴ Algunas de las frases de este trabajo podrían haber sido tomadas directamente del credo del *Ariel*: "No hay trabajo creador que no tenga su origen en un raptó de inteligencia desinteresada".³⁵

La imagen "noble" de la Argentina que Mallea ya había esbozado en *Conocimiento y expresión de la Argentina* (1935) y que desarrolla en *Historia de una pasión argentina* aparece ejemplificada en la existencia de un país invisible, cuyas fuerzas morales laten en el fondo de la vivencia colectiva de cada habitante. Estas fuerzas deberán aparecer, según Mallea, para dirigir un proceso de recuperación del país.

Algunos años después, en 1940, Mallea publica su primera novela importante, *La babia del silencio*. La secuencia de los capítulos ("Los jóvenes", "Las islas" y "Los derrotados") lleva a pensar en un itinerario de aprendizaje que finalmente termina en la destrucción de todos los ideales de juventud. *La babia del silencio* es una novela sobre la relación de los jóvenes con una realidad que van conociendo gradualmente. Como en las novelas del Bildungsroman, de las que procede, los jóvenes se someten a un proceso largo y penoso de ajuste con la realidad. A través de este proceso, como se sabe, su identidad se va transformando. El contacto con la realidad de los protagonistas aparece como una forma de conocimiento.

En uno de los antecedentes de esta tradición, *Great Expectations* (1860), de Dickens, Pip idealiza a Estella y a la ciudad de Lon-

³⁴ *Historia de una pasión argentina*, p. 98.

³⁵ *Historia de una pasión argentina*, p. 96.

dres, a donde quiere viajar. Poco a poco, a lo largo de los años, con el dinero cuyo origen cambia a lo largo de la historia, el joven va cobrando conciencia de la realidad y su crudeza hasta acomodarse a ella, dejando a un lado su ingenuidad y su esnobismo iniciales. También el joven de *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), de Joyce, va descubriendo lentamente que el mundo de los mayores es un mundo caracterizado por la injusticia y la desarmonía. La casa, la iglesia, el colegio, el pasado y el futuro de la nación son representaciones que contradicen los ideales de Stephen, que, como se sabe, abandona su país y se refugia en el arte.

Para estos personajes, la juventud es un proceso en el que los ideales son confrontados y corregidos por la realidad. En *La había del silencio*, Jiménez y el narrador, ambos jóvenes, se dedican a las tareas literarias y miran a la ciudad como un espejo de las almas y el cuerpo "sólido" del país. Es entonces cuando el doctor Dervil entra a verlos una noche y les lanza la acusación: "Ustedes son unos buscadores de almas".³⁶ El doctor Dervil, que en el esquema de Ingenieros sería un ejemplo de "viejo", es un escéptico: "Este país no tiene cura—dijo—. Es un país perdido".

La respuesta de los jóvenes es de esperarse. Por momentos nos parece escuchar al Bob de Onetti:

—No —le dije—. Está usted equivocado. Es natural que un hombre de su edad piense así porque usted pertenece a la peor generación de esta tierra (a la generación más desgraciada, quiero decir), porque ustedes han asistido al declinar de la dignidad política del país, a su adormecimiento social después de la buena digestión. Pero el caso nuestro es otro. El caso nuestro es diferente: nosotros pertenecemos al subsuelo de la nación, somos como el corazón del atleta...³⁷

³⁶ *Obras*, p. 603.

³⁷ *Obras*, p. 603.

Los jóvenes que responsabilizan a los mayores de este "declinar del país" en 1940 están dispuestos a transformar la situación. El "subsuelo de la nación" es una evidente alusión a la "Argentina invisible" que, como se ve, está compuesta, en parte fundamental, por los jóvenes. Cuando Anselmo, Jiménez y Acevedo se proponen hacer un periódico y discuten su futuro y el del país, Jiménez propone ser menos combativo. La respuesta de Anselmo a esta petición es la respuesta de las nuevas generaciones: "Esa es una idea de viejo".³⁸ Así, pues, las rebeldías deben ser generales e indiscriminadas. Al hablar de ellas, el narrador se pregunta "¿cuáles?", y luego dice: "Toda clase, toda clase de rebeldías".³⁹ Al hablar del país lo hace con una frase que expresa una determinación común: "Habrá que levantarlo".⁴⁰ Sin embargo, la ilusión con que los jóvenes de la primera parte del libro se reúnen es vista algunas veces por el narrador desde la época posterior: "¡Qué alegría me daba entonces el sentimiento de futuro!"⁴¹

Un año después de *La había del silencio*, la idea de la vejez como una pérdida de las esperanzas de la juventud reaparecerá en *Todo verdor perecerá* (1941). La historia de Ágata puede definirse como la frustración de dos ilusiones: su salida de la casa a través del matrimonio con Nicanor Cruz y su salida a la gran ciudad. La ilusión de Ágata reposa en la confianza de su ser individual frente al peso de las circunstancias que la rodean en la casa del padre viudo. El padre es un ejemplo típico del "viejo", tal como había sido presentado por Jacob Uber: un hombre silencioso, sin ambiciones y solitario. Cuando un médico joven le dice a este doctor religioso: "Va a matar usted a medio mundo con su medicina de expectación", el narrador comen-

³⁸ *Obras*, p. 616.

³⁹ *Obras*, p. 605.

⁴⁰ *Obras*, p. 605.

⁴¹ *Obras*, p. 598.

ta: "Ante esa joven violencia, él lo había mirado sin cólera. Frente a la vida que irrumpe, la vejez no tiene derechos".⁴² Este comentario es el mismo que el narrador viejo de "Arabella y yo" hubiera podido murmurar ya en 1926, y evidentemente Bob en 1944.

El papel de la juventud en estas obras es fundamental, pues se identifica una vez más con la ilusión. Esta ilusión es aplastada en las novelas, pero los ensayos parecen ejercer un alegato a favor de una sociedad donde Ágata no sea engañada y los jóvenes no se enfrenten a una realidad en la que sus ideales no puedan cumplirse.

El tema del contraste moral entre vejez y juventud que es esgrimido en Mallea es asumido por Onetti desde una óptica inversa. Cuando Mallea parece enaltecer la prédica juvenil, Onetti la satiriza. Cuando Mallea señala el valor de la protesta, Onetti la relativiza y reduce en su natural escepticismo. Hay que recordar que "Bienvenido, Bob" va a aparecer en 1944, poco después de los textos de Mallea que hemos mencionado. Estos temas reaparecerán en la narrativa de Onetti, sobre todo después de 1941 (año de la publicación de *Todo verdor perecerá* y de "Un sueño realizado"). Onetti se encuentra más cerca, en cambio, de las violentas parodias de Adolfo Bioy Casares.

8. La parodia de Bioy Casares

La nostalgia de Bob y de Orsini puede vincularse a las afirmaciones de Bioy Casares en "Guirnalda con amores": "¿No hubo acaso un momento de mi vida —y de la tuya, lector— en la que todo era posible?"⁴³

⁴² *Obras*, p. 1007.

⁴³ "Guirnalda con amores" (1950), en Adolfo Bioy Casares. *Antología, selección y prólogo de Felicia Kovacci* (Buenos Aires: Eds. Culturales Argentinas, 1963), p. 124.

Las esperanzas de Mallea en los jóvenes como redentores sociales no existen ya para Bioy. *Caos* (1937), de Bioy Casares, se publica un año después de *La ciudad junto al río inmóvil*. Uno de los relatos más logrados de *Caos* es "Un muchacho fuerte", que se compone de un largo discurso de Alberto, un estudiante, contra los profesores. El relato es una denuncia contra la autoridad y el sistema. Para el joven Alberto, "los degenerados mayores con que uno tropieza en la vida pertenecen el cuerpo de profesores".⁴⁴ Aunque el estudiante se burla de la escuela y de los profesores ("Cerdonio", "Pilodongo", y "Poluto"), el relato es una parodia de su protagonista.

El comienzo de "Un muchacho fuerte" es una definición de la pureza moral de los jóvenes llevada a su exageración: "Había un muchacho fuerte. Sin vicios y sin pecados. Porque no conocía el remordimiento, porque se asomaba al desequilibrio y se reía de los abisimos. Además tenía un puñetazo macanudo. Esto era un hecho".⁴⁵

No se puede evitar pensar, a propósito de este pasaje, en las ideas de la Reforma Universitaria de 1918 y en las prédicas sobre la moral y la voluntad de los jóvenes. Como si estuviera parodiando a los reformadores y a Ingenieros, la acusación fundamental del alumno Alberto contra los profesores es su excesiva autoridad, la que, según él, le ha causado serios problemas psicológicos y una tendencia al suicidio.

Sin embargo, la parodia entraña al mismo tiempo una definición del joven Alberto como un ser que "se asomaba al desequilibrio y se reía de los abisimos". Tanto Alberto como los jóvenes que aparecen en otros relatos del libro ("Claridad y sombra", "La sonrisa indecisa") carecen de los ideales que, según Ingenieros y Rodó, pueden servir para guiar la conducta de la sociedad. La "voluntad" de In-

⁴⁴ *Caos* (Buenos Aires: Editorial Vida y Zona, 1937).

⁴⁵ *Caos*, p. 34.

genieros aparece en Bioy como una energía desordenada, que sirve para alimentar sus deseos más inmediatos.

Esto se comprueba en "Claridad y sombra" y en "La sonrisa indecisa". Ambos relatos transcurren en las calles donde grupos de jóvenes corren frenéticamente en un clima de pesadilla. Algunos años después, Bioy creará un protagonista plenamente consciente de su vejez, un hombre lúcido, perseguido por una banda de jóvenes similares, en su energía destructiva y descontrolada, a los que habían poblado los relatos de *Caos. El diario de la guerra del cerdo* (1969), obra escrita y publicada la víspera del retorno del peronismo al poder, es la historia de un grupo de viejos amenazados por una cuadrilla de jóvenes. Esta cuadrilla de la novela está dirigida por un personaje con el mismo nombre ("Farrell") que el del Presidente de la República en la fase previa al primer gobierno peronista. *El diario de la guerra del cerdo* desató una pequeña guerra por sí mismo.⁴⁶

La similitud fundamental de los relatos de Bioy y de los de Maílla es que en ellos la juventud ya no aparece como una fuerza poderosa, destinada a mejorar el orden social. En las obras de Onetti, que se publican a partir de 1933, la realidad ya no es observada desde el punto de vista de los jóvenes que van a reformarla sino desde el de los viejos que extienden un manto de burla escéptica sobre sus sueños, como en "Bienvenido, Bob", o que caen presa de una juventud imaginada en los sueños, como en "Un sueño realizado". El privilegiado mundo de los jóvenes no pertenece a la realidad sino al sueño onetiano.

⁴⁶ Ana María Barrenechea, *El conflicto generacional en dos novelistas hispanoamericanos: Adolfo Bioy Casares y Elena Portocarrero* (New York: New York University, 1975).

III. LAS LEYES DE LA CIUDAD

1. La ciudad moral

Onetti es un narrador urbano. Aun cuando la mayor parte de sus relatos y novelas ocurren en una ciudad imaginaria como Santa María, su gran tema es el hombre de la ciudad. El campo aparece como una utopía nostálgica en relatos como "Esbjerg en la costa", cuando Kirsten recuerda la naturaleza del "país de su juventud" en las evocaciones bucólicas de Dinamarca. En "La cara de la desgracia", la juventud de la muchacha que monta bicicleta está relacionada con un ambiente no-urbano, es decir, la costa. Sin embargo, el protagonista que la mira está condicionado por su vida en la ciudad. De otro lado, por lo general, las vidas de sus personajes aparecen como dependientes del entorno que las rodea. Son el resultado de una ciudad marcada por el engaño, la farsa y el deterioro.

La ciudad aparece en su obra como un espacio del deterioro, y la costa (en "La cara de la desgracia") y el campo (en "Esbjerg en la costa") como un espacio redentor o perteneciente al mundo de los sueños. Este es un tema frecuente durante los años de la juventud de Onetti. Cuando, hacia fines del Siglo XIX y a comienzos del Siglo XX, las ciudades hispanoamericanas crecen de una forma desmesurada, se produce un debate ideológico entre una cultura cosmopolita urbana y las culturas folclóricas del mundo rural. Desde la obra de Sarmiento hasta las de los escritores argentinos de 1930, esta polémica puede verse como la progresiva toma de partido por los valores del mundo rural o la progresiva denuncia de la ciudad como

un espacio alienado y materialista. Sin embargo, esta idealización del mundo rural o campestre es un signo típico del pensamiento hecho en las urbes.

En lo que sigue, nos proponemos trazar la evolución de algunas de las imágenes de Buenos Aires que circulan hacia 1930, y que pueden rastrearse en la visión de Onetti respecto de la ciudad, que se infiltran en su versión de Santa María. Creada por su nostalgia de Montevideo desde Buenos Aires, como declaró, Santa María es descrita como un pueblo pero con frecuencia adquiere características de la ciudad.

2. La herencia de Balzac

En diferentes entrevistas, Onetti ha declarado su pasión por la obra de Balzac, lo que no es casual. La visión que tiene Balzac de las ciudades me parece que se reproduce en la obra de Onetti, en especial su visión del espacio circundante como un determinante de la moral y la conducta de los personajes.

La "diversidad monstruosa" de París que Balzac señala en el prólogo de la *Comedia* de 1843¹ está representada por un escenario regido por leyes implacables. Estas leyes, en palabras de Balzac, son

¹ En el prólogo a *La comedia humana*, Balzac supone que en París el espacio novelesco se ensancha, ya que allí coexisten los extremos de lo bueno y lo malo. En "Avant-Propos", en *La comédie humaine* (prefacio de Marcel Bouteron) (París: NRF, 1951), p. 14. En su biografía, Noel Gerson amplía las referencias a París como el espacio de la belleza y la corrupción, de la fascinación y a la vez el repudio por el mal. En Noel Gerson, *The Prodigal Genius: The Life and Time of Honoré de Balzac* (New York: Doubleday, 1972), pp. 31 y ss. La alusión a París como una selva y a los habitantes como bestias salvajes se encuentra en la última sección de *Esplendor y miseria de las cortesanas*, *La dernière incarnation de Vautrin: Paris est pour eux, ce qu'est la forêt vierge pour les animaux féroces*, en *Oeuvres complètes*, T. 19-20 (París: Michel-Levy, 1863), p. 39.

similares a las de un bosque americano tal como fue descrito por Fenimore Cooper, es decir, son las leyes de la caza y la supervivencia.

En su poema en prosa, *París en 1831*, Balzac se refiere a la ciudad como un lugar de contrastes, de opulencia y miseria, de charlatanes y celebridades, de lujo y prostitución, de virtudes y vicios, de moral y depravación. Dos años después, habla ya de *La poesía en la atmósfera de París*.² Al año siguiente añade que París es una ciudad de contrastes pero además un ente vivo³ o, como recuerda Bertaud, *París est un véritable océan*.⁴

De acuerdo con Balzac, la ciudad aparece como una masa proteica que cambia de aspecto: puede aparecer como un océano de tiburones, como un bosque de salvajes o como el infierno mismo. La diversidad de la ciudad explica el cambio de las identidades de sus habitantes. París no solamente está poblada por rostros diferentes sino que en ella un mismo personaje puede asumir distintos papeles. Los roles de la farsa son variados y deben adecuarse al interlocutor, que en la ciudad es siempre cambiante. Aunque muchos de los personajes de Balzac están siempre representando diversos papeles con el fin de conseguir sus propósitos, es evidente que el impostor por excelencia es Vautrin, a quien Rastignac ha conocido en la pensión Vauquer.

En las primeras páginas de *Papá Goriot*, Balzac se refiere a la historia que va a empezar y se pregunta:

² "La Fille aux yeux d'or", en *L'Oeuvre*, v. 1, Ed. Albert Beguin (París: Formes et Reflets, 1949-1953), p. 818.

³ "Ferragus", en *L'Oeuvre*, v. 2, p. 89. Este dato puede cotejarse con la carta que Lucien de Rubempré le escribe a Vautrin, antes de suicidarse, en *Esplendor y miseria de las cortesanas*, donde la repulsión de Lucien por la malevolencia de Vautrin es tan fuerte como su fascinación ante ella.

⁴ Jules Bertaud, *Le Père Goriot de Balzac* (Armiens: Edgar Malhière, 1928), p. 40.

"Sera-t-ella comprise au delà de Paris? Le doute est permis. Les particularités de cette scène pleine d'observations et de couleurs locales ne peuvent être appréciées qu'entre les bûtes Montmartre et les hauteurs de Montrouge, dans cette illustre vallée de plaras incesamment près de tomver et de ruisseaux noirs de bove."⁵

El contexto en el que ocurre la historia la supone. París no es un escenario neutral sino que es un mundo regido por leyes que conducen a una secuencia de hechos determinados. Siguiendo la analogía trazada por Balzac con un bosque salvaje, París es el espacio donde se enfrentan las diferentes fuerzas, divididas por su común aspiración al dinero.⁶

En el mundo balzaciano, el poder de París, que es igual al poder del dinero, proclama el triunfo de los más fuertes sobre los más buenos. La caída de Goriot se complementa con el ascenso social de Rastignac, aunque esta visión del ascenso es pesimista, pues supone una destrucción de los ideales. La idea de Le Bretón, según la cual el tema de la novela es "l'initiation d'un jeune homme, Eugene de Rastignac, a la profonde et affreuse corruption don est faite, selon Balzac, la vie et surtout la vie de Paris"⁷, coloca en polos opuestos,

⁵ *Père Goriot* (París: Michel Levy, 1863), p. 4. George Drowning cuenta más de una docena de referencias a París en la novela, y treinta y seis referencias al dinero. En "Père Goriot", en *Studies in Balzac's Realism* (Chicago: University of Chicago Press, 1932), p. 142. En una carta a Mme. Hanska, Balzac escribe: "Le Père Goriot est une belle oeuvre, mais monstrueusement triste. Il fallait bien, pour être complet, montrer un égoir morale de Paris, et cela fait l'effet d'une plate degoutante". (Carta de noviembre 22, diciembre 1, 1834, citada en Drowning, *Père Goriot*, p. 143).

⁶ Ver el análisis de la función novelesca del dinero en Diane Festa-McMornick, *Honore de Balzac* (Boston: Twayne Publishers 1979), pp. 68 y ss., y Jules Berraut, *Le Père Goriot de Balzac*, pp. 41 y ss.

⁷ *Père Goriot*, p. 10. En la misma página dice de Mme. Vauquer: "Toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne". Ver Fanget, p. 40 y Jules Berraut, *Le Père Goriot de Balzac*, pp. 55-58.

por un lado, a un joven de la provincia y, por el otro, a la verdad de la gran ciudad, con su dosis de corrupción y de miseria. Este esquema, que se repite en *Illusions perdues*, pone de un lado a la juventud, los ideales y la provincia, y de otro, a la corrupción y la ciudad.

El aspecto físico de los escenarios se corresponde con su naturaleza moral. La Rue de Neuve Saint Genevieve se nos aparece tan degradante como el interior de la pensión. La cocina, el salón y el comedor de la pensión tienen en común la negrura y el desgaste. El olor que despiden el salón, sus muebles, las paredes desgastadas del comedor, las servilletas manchadas y las lámparas grasientas son el contexto en el que van a aparecer los personajes, empezando por Mme. Vauquer, cuyas características físicas "sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur".⁸

La pensión Vauquer, que Auerbach toma como ejemplo para decir que en Balzac, "every milieu becomes a physical and moral atmosphere"⁹, se corresponde, pues, con la naturaleza de su dueña, quien es una presencia tanto física como moral. El escenario, por lo tanto, impone, desde el comienzo, un aspecto que va a regir los destinos de los personajes que ocupan la casa: Rastignac, Goriot, Vautrin. El fatalismo en la relación del hombre con el medio ambiente está expresado en esta presencia objetiva del escenario, contra la cual ninguna voluntad individual podría rebelarse con éxito.

En su libro *Patterns of Failure in La Comédie Humaine*¹⁰, Charles Affron señala que el universo de Balzac sigue una evolución determinista, regida por una ley fatal de cuya espiral ningún hecho es

⁸ *Père Goriot*, p. 11.

⁹ *Mimesis*, Trad. Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1974), pp. 468-482. Este es uno de los mejores análisis de la secuencia inicial de

Le Père Goriot.

¹⁰ *Patterns of Failure in La Comédie Humaine* (New Haven and London: Yale University Press, 1966).

independiente. La ley de la ciudad puede definirse como la derrota de los personajes que aspiran a un triunfo del amor y como el triunfo de los personajes que encarnan el vicio. Este destino es irrevocable.¹¹ El fracaso no es de origen psicológico sino social. Para Affron, que ilustra su tesis con numerosas citas de novelas y cartas, el fracaso en Balzac surge de un compromiso infeliz entre el determinismo fatalista de los hechos y la aspiración romántica de las víctimas. El fracaso ocurre, pues, en un contexto del cual es el único fin.

En el universo balzaciano, la sociedad da a la Virtud un lugar bastante modesto pero recompensa al Vicio, si este es osado. Favorece, por lo tanto, según afirma, a los personajes fuertes sobre los buenos. La eficacia dramática de este esquema resulta de llevar a sus extremos las características de los personajes. Nadie es más malévolo que Vautrin, nadie puede superar en hermosura a Esther, nadie tiene tanto dinero como el Barón de Nucingen, nadie es más bondadoso e ingenuo que Goriot. La ciudad es el escenario pero también el código regulador que decide el conflicto de estas fuerzas. Como es de esperarse, aunque hay algunos síntomas de belleza moral en ese conflicto, como el caso del amor de Esther por Lucien en *Esplendor y miseria de las cortesanas*, (1847), los personajes que muestran de algún modo la inocencia o la bondad en sus novelas siempre sucumben.

Vautrin y sus aliados tienen una ventaja sobre sus víctimas, pues, a diferencia de estas, nunca idealizan la realidad. Siguiendo el planteamiento de Affron, puede deducirse que los personajes villanos que representan a París saben que solo hay una verdad en el mundo: la verdad del hecho. La moral abstracta siempre cede ante la fuerza

¹¹ Faulkner, hablando de otra clase de fracaso, expresó esta idea mejor que nadie al hablar de Houston: "He fled, not from his past, but to escape his future. It took him twelve years to learn you cannot escape either of them." En *The Hamlet* (New York: Vintage Books, 1940), p. 214.

objetiva del hecho. Vautrin se postula como un pragmático. El amor, la generosidad, no pueden enfrentarse a la presencia concreta del dinero y el poder. Esta fuerza concreta está regida por un movimiento todopoderoso que trasciende el esfuerzo individual de personajes como Vautrin. Es una corriente general, que arrastra a sus víctimas y respalda a sus villanos. Está dictada, en suma, por la naturaleza de la ciudad. Este es el mito de París, como una entidad todopoderosa, a la cual Rastignac mira con osadía, hacia el final de *Papá Goriot*, tras haber derramado la "última lágrima de su juventud".

Rastignac sabe, al llegar a París y encontrarse con Vautrin, que su inocencia provinciana debe ser corregida si quiere llevar a cabo sus ilusiones de triunfar. Como puede verse en *Ilusiones perdidas* y en *Esplendor y miseria de las cortesanas*, Rastignac se asimila a los patrones de conducta y de pensamiento de la ciudad. En *Papá Goriot*, Rastignac sabe que si no se somete a esta "corrección", su destino será semejante al de Goriot. Por eso, en la escena final de *Papá Goriot*, entierra su juventud junto al cuerpo de su viejo vecino.

Las *Escenas de la vida parisina* representan una época final, de vejez y decrepitud. Según Balzac, la vida en una gran ciudad solo es joven por accidente.¹² Si las *Escenas de la vida privada* representan el comienzo de la vida, y las *Escenas de la vida provinciana*, aquella edad en la que las "pasiones, cálculos e ideas reemplazan a las sensaciones", en las *Escenas de la vida parisina* el mundo se complica y se ensancha al mismo tiempo: la existencia en la gran ciudad está pintada en grandes trazos; se acerca a la edad que bordea la decrepitud.¹³

¹² Prefacio a *Scenes de la vie de province*, 1833, en *L'Oeuvre*, t. XV, p. 62.

¹³ Ver Félix Davin, *Introducción a etudes philosophiques*, en *L'Oeuvre*, vol. 15, pp. 108-110. Hay que recordar que París crecía con mucha rapidez en tiempos de Balzac. En esos años, anteriores al París del Barón de Haussmann y del Segundo Imperio, el aspecto de la ciudad era en muchas zonas más bien lúgubre. Muchas calles de la ciudad aún no tienen luz pública. La luz de algunas de las calles viene de las reverberaciones de las calles cercanas. Hay pocos grandes espacios y pocas

Rodó y otros ensayistas posteriores toman uno de los grandes temas de Balzac: la relación entre la ciudad y la corrupción del dinero. Para el uruguayo, esta era una de las principales objeciones —si no la principal— a Buenos Aires, y era la que acercaba esta ciudad a las de la civilización del Norte. Sin embargo, algunos escritores del Río de La Plata, entre ellos Onetti, recogerían otro símbolo de Balzac, más adecuado al tratamiento novelesco: la oscuridad de los escenarios como síntoma de la vida que transcurre en ellos. Para los novelistas y los ensayistas hay una premisa en común, aprendida de Balzac. Esta premisa es la relación determinista entre el habitante de la ciudad y su medio ambiente.

3. Los testimonios del treinta

En la obra de Eduardo Mallea, la ciudad aparece como un espacio fatal, donde las leyes que rigen la vida colectiva van a arrastrar los destinos individuales.

Al igual que los de Balzac, los inmigrantes de Mallea (Ágata, Avesquín, etc.) deben enfrentarse a la ciudad. Los rasgos hostiles de la ciudad se acentúan para el provinciano. Mallea escribe relatos sobre algunas de sus experiencias biográficas como inmigrante por primera vez en 1936, el año del aniversario de la ciudad. Ese año aparece *La ciudad junto al río inmóvil*, en cuya introducción dos personajes anónimos conversan y uno le dice al otro: "Sí, vayamos. Vayamos a la ciudad".¹⁴

grandes avenidas en este período. La ciudad va de la Bastille a Concorde y de la rue de Saint-Lazare al actual Luxembourg. Jules Berraut ofrece una descripción de Saint-Marceau en *Le Père Goriot de Balzac*, pp. 46 y ss., y Charles Samaran ofrece una descripción general de París en su "París", en *Balzac, le livre du Centenaire* (París: Ed. Flammarion, 1952), pp. 139-151.

¹⁴ *Obras completas* (Buenos Aires, Emecé, 1961), p. 148. En adelante nos referiremos a esta edición como *Obras*.

A diferencia de Roberto Arlt, que había nacido en Buenos Aires, aunque era hijo de inmigrantes (la madre de Trieste y el despótico padre, Kart Arlt, de Prusia), Mallea creció y recibió su educación en Bahía Blanca. Como algunos de sus personajes, Mallea había llegado a la capital durante su juventud. Para él, como para el personaje de "Sumersión", la ciudad es un espacio degradado por la miseria, la soledad, la mecanización.

La primera frase del relato inicial, "Sumersión", define el efecto de la ciudad sobre la conciencia de los personajes: "Aquella ciudad no ofrecía destinos blandos, aquella ciudad marcaba"¹⁵, dice el narrador, que está hablando desde el punto de vista del protagonista, Avesquín.

Avesquín es un inmigrante del campo europeo cuya entrada a la ciudad está presentada en términos de un combate desigual. Su figura individual se enfrenta al aspecto gigantesco de la urbe. Mallea describe minuciosamente cada uno de los actos rutinarios de Avesquín para transmitir su sensación de monotonía exasperante ante la rutina. Las escenas del relato se desarrollan casi siempre en la oscuridad de las calles, lo que refuerza el elemento central de la vida urbana en la conciencia de Avesquín: el aislamiento. Los hombres, vistos en la oscuridad de estos escenarios, parecen en efecto más apartados los unos de los otros. En este mundo oscuro, la luz del campo aparece como un elemento perdido: "Con sol, con agua, con un vigoroso contrato humano, ¿no se hubiera sentido revivir?"¹⁶

La escena final, en la que Avesquín está huyendo, transcurre durante una noche helada. Avesquín quiere llegar hasta el embarcadero para volver a su tierra natal. La hora de su embarque está simbólicamente fijada para el alba. Antes de mirar, sin embargo, Avesquín

¹⁵ *Obras*, p. 150.

¹⁶ *Obras*, p. 153.

voltea hacia atrás: "Podía esperar el alba así, inmóvil: las embarcaciones estaban cerca. Las miró con alivio y esperó, antes de volver los ojos hacia esa elevación ya distante, donde comenzaba la ciudad, sus edificios, el páramo inmenso: Buenos Aires".¹⁷

Buenos Aires aparece como una entidad poderosa, representada en los escenarios físicos (calles oscuras, edificios de cemento) en los que Avesquín se ha sumergido. La sumersión supone precisamente entrar a formar parte de una masa anónima, de la cual el emigrante escapa hacia el final.

Aunque en el capítulo de *Historia de una pasión argentina*, (1937), la llegada a Buenos Aires de Mallea es recordada como un gran acontecimiento por lo "grande" y "extraordinario" de la urbe, el autor también se refiere, en el capítulo tres, a la capital "glacial, muda, con algo inhospitalario en lo exterior de su hospitalidad".¹⁸ Lo que hay en el argentino invisible (viril, templado, generoso, activo, representante de lo esencial argentino, dotado de una causa espiritual y un sentido de la existencia) puede, sin embargo, darle sentido humano a la ciudad. Esta "exaltación severa de la vida" es un sistema espiritual con un orden que puede imponerse sobre el caos de la ciudad.

La definición de este sistema espiritual es de carácter religioso: "Es estar en el centro del universo y aspirar a Dios", dice Mallea. Esta definición revela precisamente lo que para Mallea no existe en el mundo de la ciudad: un centro, un principio rector desde el cual se pueda organizar el movimiento. Este "centro", que era el que había anhelado Sarmiento en 1845, no existe ya para Mallea en 1936 y 1937, en una ciudad que había crecido a pasos agigantados y se encontraba provista de un movimiento industrial cada vez más fuerte.

¹⁷ *Obras*, p. 169.

¹⁸ *Historia de una pasión argentina*, 8^{va} ed. (Buenos Aires: Sudamericana, 1961), p. 67.

Sin embargo, lo que importa para tener esta "exaltación severa de la vida", según Mallea, no es necesariamente ser del campo sino haber adquirido una mentalidad moral típica del campo: "la fertilidad de ánimo y de corazón".¹⁹ Detrás de esta "fertilidad", dice Mallea en el capítulo cuarto, existe el "horizonte": una posibilidad de mutación, de extensión física que refleja la extensión espiritual. Esta idea del campo como "extensión" se opone, pues, a la de la ciudad como "encierro", de la cual, como piensa Avesquín, es necesario huir.

La vivencia auténtica del hombre de campo se opone a las vivencias urbanas que son, con frecuencia, según Mallea, vivencias fraudulentas. En la ciudad, los seres humanos han sustituido el vivir por el representar. Esta es precisamente la frase que repiten personajes de Onetti como Baldi, Orsini y la pareja del caballero de la rosa y la virgen encinta. El hombre de la ciudad vive de argucias, de "pasar por quien no es". El hombre típico de la ciudad es un virtuoso social del fraude, un lema que podría haber suscrito el príncipe Orsini. (Mallea se refiere sobre todo al mundo de la política y de los negocios). Esta coraza de "representatividad" debe ser eliminada para hacer ver la esencia humana, "invisible" del hombre argentino, debajo de ella.²⁰

La idea de la ciudad como el escenario adecuado de la farsa viene también, como hemos visto, de Balzac y del farsante máximo, Jacques Collin, en cuyo caso el triunfo de la farsa, en *Esplendor y miseria de las cortesanas*, es un requisito para su triunfo social primero y, luego, para salvar su propia vida. Mallea coincidiría con Balzac en observar la apariencia farsesca del sistema legal, de las instituciones políticas, del mundo del periodismo y la literatura (que aparece en *Ilusiones perdidas*), que son fenómenos típicos de la vida urbana.

¹⁹ *Historia de una pasión argentina*, p. 91.

²⁰ *Historia de una pasión argentina*, pp. 72 y ss.

A lo largo de la década del treinta, Mallea está acompañado por una serie de escritores y ensayistas que también hacen de Buenos Aires el escenario de sus historias o el tema, a veces amargo, de sus ensayos. El primero de estos escritores es Roberto Arlt, cuyas dos novelas fundamentales, *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), están ambientadas en Buenos Aires y sus alrededores. El personaje principal de ambas novelas, Erdosain, camina por las calles de la ciudad, al comienzo de *Los siete locos*, buscando el dinero que necesita para evitar la cárcel. Muy pronto sabemos que detrás de la energía de sus movimientos no hay un rumbo definido. La personalidad confusa y violenta de Erdosain va mostrándose a lo largo de sus monólogos mentales. Sabemos que Erdosain es plenamente consciente de la "angustia"²¹ que lo arrastra pero que no puede explicar sus causas. Confundido entre la multitud anónima que lo rodea, Erdosain tiene una urgencia inmediata (conseguir el dinero) y una "urgencia" general (encontrar lo que él llama "un sentido a la vida").

Como los demás hombres de la ciudad, Erdosain carece, según sus palabras, de "ilusión". Esta falta de "ilusión" podría ser entendida por Eladio Lancero y sus congéneres. Cuando Erdosain se encuentra con los demás locos, está convencido de que el hombre sufre una falta de ilusión en los tiempos modernos, y por eso forma con ellos un club de fanáticos destinado a la salvación de la Argentina y del universo. No es difícil adivinar, sin embargo, que Erdosain no está tratando de salvar a los hombres sino a sí mismo.

Para cumplir con el fin del grupo de fanáticos, Erdosain debe conseguir el dinero necesario, y, por lo tanto, proyecta la muerte del boticario Ergueta. La noción de un habitante urbano como un personaje violento puede rastrear en la Argentina en novelas como

²¹ A lo largo de las primeras páginas de la novela, Erdosain explica todos sus actos impulsivos por que provienen de esa zona desconocida de sí mismo que llama *La Angustia*. Ver *Los siete locos*, 5^a ed. (Buenos Aires: Losada, 1983), pp. 9 y ss.

Sin rumbo (1885), de Eugenio Cambacares, *La bola* (1889), de Julián Martel, y *Libro extraño* (1894), de Francisco Sicardi. Más próximas a la época de Arlt son las obras de teatro de Florencio Sánchez y *Nacha Regules* (1918), de Manuel Gálvez.²²

En estas obras, como en las de Arlt, la violencia es una respuesta del individuo a su vida anónima y ruinaria. Para estos personajes, la ciudad no es un mundo en el que se mueven, sino el mundo, el único escenario en el que es posible concebirlas. Por eso, la utopía de Erdosain, que aparece claramente delineada en *Los lanzallamas*, tiene los elementos de un paisaje campestre. Para Erdosain, la salvación del hombre depende de la posibilidad de sustituir los valores de un mundo urbano por los de un mundo campestre. Esta utopía, sin embargo, es básicamente mental e idílica. Los *locos* no solamente no han estado nunca en el campo sino que tienen de él una versión lírica, que es el producto de una reacción a su experiencia urbana. Al igual que las consignas del fanatismo, el campo aparece como un espacio simple y apacible:

²² *Nacha Regules*, aunque de pobre factura estética, merece atención por las ironías con las que la novela juega al condenar a la ciudad. El gran tema del libro es el de la redención de la prostituta Nacha en manos del amor de Monsalvat. Tanto Nacha como Monsalvat son víctimas del mundo de corrupción en el que viven. Nacha está al servicio del Pampa Arnedo, quien la explota y humilla constantemente. Monsalvat la encuentra y decide sacarla de la vida de "degradación y vicio" en la que ella está sumergida. Monsalvat es un habitante de Buenos Aires pero al mismo tiempo un testigo consciente de la ciudad. La tragedia de Nacha, según razona Monsalvat, está vinculada a los efectos naturales que la ciudad produce en sus habitantes:

"Habló Torres de cómo los traficantes engañaban a las jóvenes en Austria y en Rusia, llegando hasta a casarse y traerlas a Buenos Aires, vírgenes aún, para obtener de su venta un mayor precio; de cómo eran vendidas a otros traficantes en pública subasta; de cómo esos delincuentes ganaban millones, tenían su club; daban dinero y votos a los políticos y se codeaban con personajes, y de cómo Buenos Aires era un vasto mercado de carne humana." (En *Nacha Regules*, Buenos Aires: Losada, 1960, p. 26.)

"A medida que el Astrólogo hablaba, el entusiasmo de este se contagiaba a Erdosain. Se había olvidado de Barsut, aunque este se encontraba frente a él. Sin poderlo evitar, evocaba una tierra de posible renovación. La humanidad viviría en perpetua fiesta de simplicidad, ramilletes de estroncio tachonarían la noche de cascadas de estrellas rojas, un ángel de alas verdosas soslayaría la cresta de una nube, y bajo las botánicas arcadas de los bosques se deslizaban hombres y mujeres, envueltos en túnicas blancas, y limpio el corazón de la inmundicia que a él lo apesataba."²³

Aunque la utopía social de Erdosain es básicamente onírica, puede deducirse que en su visión, el futuro de los hombres debe comprender una negación de la ciudad. El hombre será distinto en un entorno que lo provea de otros valores, que influya en él de una manera distinta. El escenario físico de su utopía (la luz, los campos, las estrellas, etc.) provocarían estos nuevos valores, opuestos a los urbanos.

Tanto en Mallea como en Arit, el escenario físico influye de una manera tal en la naturaleza espiritual de los que lo habitan. Estos habitantes ya son, como Mime. Vauquer, un elemento físico más de los que componen la escena. Este es, como hemos visto, un elemento común a Arit y a Mallea, y se repetirá luego notablemente en las obras de Onetti. En *Los lanzallamas*, el buscador de oro es el encargado de precisar la relación entre el escenario y la condición moral de los individuos que viven en él:

"Desafiando la soledad, los peligros, la tristeza, el sol, lo infinito de la llanura, uno se siente otro hombre... distinto del rebaño de esclavos que agoniza en la ciudad (...). Las ciudades son los cárceles del mundo. Aniquilan al hombre, lo moldean cobarde, astuto, envidioso, y es la envidia la que afirma sus derechos sociales, la envidia y la cobardía."²⁴

²³ *Los siete locos*, p. 125.

²⁴ *Los lanzallamas* (Buenos Aires: Losada, 1977), p. 150.

Arit establece una relación entre las condiciones morales y el triunfo social (los derechos sociales) de los que habitan la ciudad. La "infinita llanura" (probablemente la pampa) es un espacio adecuado para la *individualidad*, mientras que la ciudad es un espacio adecuado a la *colectividad*. La sociedad colectiva que triunfa en la ciudad somete a los individuos a ser parte de un "rebaño de esclavos". El hecho de vivir en la ciudad es, al igual que el hecho de ser viejo, el determinante de la naturaleza moral del individuo. Por oposición, el mito campestre, como el mito de los jóvenes, ofrece la esperanza de un individuo puro.

El campo resalta precisamente las cualidades que Ingenieros y Rodó veían en la juventud: la energía y el ideal. Para Arit, el fanático se rejuvenece pues está al servicio de una causa concreta. El "gesto heroico" que describe el buscador de oro expresa la necesidad de definir un acto individual que niegue su anonimato como miembro de una multitud urbana. La violencia fanática es la respuesta ilusa del individuo al anonimato.

La imagen de Buenos Aires como "labyrintho" y "pesadilla" reaparece en esos años en obras como *La trama céleste* (1948), de Adolfo Bioy Casares, y en algunos poemas de Borges como "Insomnio" (1936). Para Roberto Arit, en 1931, la civilización positivista ideada por Sarmiento se ha convertido en una supercivilización mecanicista. Los ferrocarriles, que según el *Facundo* iban a llevar la tecnología y el pensamiento a las ciudades y que iban a unirlos entre sí, son vistos como unos monstruos gigantescos que configuran un escenario agobiante. La ciudad armónica, desde donde la razón iba a irradiarse, es para Arit una ciudad distante y negra, en perpetuo movimiento. Los anhelos de Sarmiento para la ciudad han sobrepasado sus límites en la visión de Arit, y, al hacerlo, han perdido de vista sus fines. Los "mecanismos inútiles" que describe esta visión representan precisamente un universo que ha perdido de vista su objetivo y, por lo tanto, su orden.

En *Los siete locos* y *Los lanzallamas* seguimos la acción desde la conciencia de Eirdosain. Este personaje es un testigo pero a la vez un producto de la vida urbana. Es un empleado de la clase media que conoce bien las calles y que con frecuencia usa la jerga del hombre de la ciudad cuando conversa.

Esta consigna de lealtad al contexto urbano de esos años anima a la serie de ensayistas que acompañan a Arlt y a Mallea. La "falta de ilusión" que en Arlt se resolvía por el fanatismo, aparece en la primera frase del primero de estos ensayos, *El hombre que está solo y espera*, publicado en 1931. Este primera frase — "Creer. ¡He allí toda la magia de la vida!" —²⁵ anticipa el elemento de desesperanza y de falta de ideales que Scalabrini Ortiz ve en el hombre de Buenos Aires. Precisamente la falta de convicciones o de "ilusión" es la acusación principal de Bob, que busca construir otra ciudad sobre la costa. No es casual que el proyecto de "otra ciudad" y que esta se construya sobre la costa constituyan la utopía de Bob en el contexto de denigración de los valores urbanos en los que aparece Onetti.

Scalabrini dice que en el "hombre de Corrientes y Esmeralda", tal como lo llama, hay un sistema de emociones que se refieren las unas a las otras. La soledad, la sensación de anonimato y la falta de ilusión son elementos conectados entre sí. Como para los otros escritores, para Scalabrini la maquinaria colectiva de la ciudad aplasta la identidad individual y la reduce a ser parte de un grupo uniforme. Scalabrini coincide básicamente con Arlt en describir la ciudad como un espacio en el que la falta de ilusión es un elemento predominante. El libro de Scalabrini es el primero en enfatizar la soledad como una experiencia fundamental del habitante urbano.

Según Scalabrini, la ciudad supone una acumulación de hombres y de materia física (edificios, calles, habitantes, etc.) sujetos por una

serie de reglas e intereses que la obligan a un movimiento perpetuo. El "hombre de Corrientes y Esmeralda" es un personaje enclaustrado en sí mismo, aislado en una multitud de hombres: "Soltero o casado, el hombre de Corrientes y Esmeralda es un hombre que está desnudo y solo en el interior de un escéptico baluarte verbal, que está solo entre dos millones de hombres y mujeres que están solos".²⁶

El porteño, o el hombre de Corrientes y Esmeralda, tiene una existencia ligada a su condición de habitante de la ciudad. Los elementos de su vida privada ("soltero o casado") no alteran esta condición que comparte con los demás habitantes de Buenos Aires.

Scalabrini no describe la condición de soledad del habitante de Buenos Aires con la precisión de un analista sino con la intimidad y el apego de un escritor que comparte ese destino.

Este apego por el tema de la ciudad no parece del todo comparado por un libro que pocos años después fue influido directamente por el libro de Scalabrini. En 1935, Manuel Gálvez publicó *La Argentina en nuestros libros*, donde, tras declarar su deuda con Scalabrini, advierte: "El aislamiento, la vanidad, las ambiciones, el ansia de goces materiales, dan al hombre de Buenos Aires una expresión seria y preocupada que puede engañar al efímero huésped de un día".²⁷

Esta cita, que introduce su reflexión sobre Buenos Aires en la sección "La tristeza de los argentinos" es un resumen de las actitudes de todos los escritores que hemos visto su relación con la ciudad. El aislamiento (idea enfatizada por Scalabrini) y el ansia de goces materiales (que empezó a ser promovida por Rodó) producen un ser urbano de expresión "seria y preocupada", en el que puede reconocerse el rostro del Jacob Uber de Mallea. Al igual que Scalabrini y que Martínez Estrada, Gálvez no es un científico de la realidad social sino un apun-tador personal, un cronista de hechos cotidianos. Su trabajo, al igual

²⁶ *El hombre que está solo y espera*, p. 66.

²⁷ *La Argentina en nuestros libros* (Santiago de Chile: Ed. Ercilla, 1935), p. 163.

²⁵ *El hombre que está solo y espera*, 12 ed. (Buenos Aires: Plus Ultra, 1973), p. 1.

que el de los dos autores mencionados, no tiene un interés más allá del testimonio personal y de época. Su visión de Buenos Aires está teñida de una hostilidad que la distingue de esa mezcla de compasión y afecto que muestra el libro de Scalabrini. Para Gálvez, Buenos Aires es una ciudad física y moralmente desagradable, inferior a otras ciudades hispanoamericanas como Santiago, Río de Janeiro y Lima, en las que, según él, la gente se entrega a la "delicia del vivir", en vez de mirar nostálgicamente a Europa. La cruda amargura de esta visión de la ciudad está ligada indudablemente a la visión del país que desarrolla en su libro *Lo que el pueblo necesita*, de 1934.

Esta visión de la ciudad como una violación del orden de la naturaleza es el contexto en el que escribe el último de los ensayistas de la ciudad en la década del treinta. Los dos libros de Ezequiel Martínez Estrada (*Radiografía de la Pampa*, de 1933, y *La cabeza de Goliath*, de 1940) comparten este tema con algunos poetas modernos —Rilke, García Lorca, Eliot—, para quienes la ciudad (New York, Londres u otra capital) es el espacio de la historia moderna en el que se ha perdido "lo sagrado".

El capítulo cuarto de *Radiografía de la Pampa* y *La cabeza de Goliath* insisten, al igual que Gálvez, en hacer apuntes sobre la fealdad física y moral de la ciudad, pero añaden un elemento fundamental en su visión: la relación de Buenos Aires con el resto del país. Tanto Manuel Gálvez (1882, Paraná) como Martínez Estrada (1895, Corrientes) y Mallea (1903, Bahía Blanca) llegan a Buenos Aires durante su infancia o juventud, y la ciudad es para ellos un espacio adoptivo, lo cual puede explicar sus actitudes frente a ella. Manuel Gálvez y Scalabrini cursan estudios en la Universidad de Buenos Aires —de Derecho el primero y de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales el segundo—.

Nuestro intento hasta aquí ha sido mostrar la abundancia de actitudes básicamente coincidentes con respecto a la ciudad durante

la década del treinta. A ello habría que agregar un texto admirable de Borges que aparece en 1936.

En este año, con motivo del aniversario de la ciudad, la Municipalidad de Buenos Aires organiza un ciclo de conferencias en el que participa Borges con un pequeño texto titulado "Tareas y destino de Buenos Aires", incluido en la colección que la Municipalidad publicaría hacia fines de ese año.²⁸ Un resumen de esta conferencia será útil para comprender sus relaciones con la poesía urbana del mismo Borges y con el grupo de escritores que, como hemos visto, ya habían empezado a escribir sobre Buenos Aires como una megápolis.

²⁸ *Homenaje a Buenos Aires* (Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires, 1936). Como se verá, este trabajo es bastante más positivo que el ensayo titulado *Nuestras imposibilidades*, que apareció primero en el número cuatro de la revista *Sur* (1931), y que reapareció como el primer texto de *Discusión*, en 1932. De acuerdo al Borges de *Nuestras imposibilidades*, el porteño es el resumen de todos los vicios humanos. Usando la enumeración para hacer una variada lista de las características del porteño, dice que venera las profesiones vulgares, que desprecia a los Estados Unidos pero está feliz de que Buenos Aires pueda competir con Chicago en el número de crímenes, que desprecia a los judíos, que intuye una relación entre una virilidad perversa y los cigarrillos americanos. En la larga invectiva que sigue, Borges se refiere a la falta de imaginación del porteño, a su chauvinismo, a su sadismo (habla extensamente del placer porteño de ver a alguien fracasar), etc. etc. Una parte de este artículo está referida al nuevo gobierno militar que acaba de deponer a Irigoyen. Borges piensa que la irritación contra Irigoyen por parte del ejército lo llevó a proponer el socialismo como única alternativa. Como cree Rodríguez Monégal, sin embargo, es posible que parte del ánimo que revela este ensayo haya sido consecuencia de la nueva situación política. Es posible también, como hemos visto aquí, que una corriente de época (esos vicios de Borges no son muy diferentes de los que veían Manuel Gálvez y Martínez Estrada) ayude a situar históricamente el ensayo. Esta probabilidad está reforzada por el prólogo de la edición de *Discusión* de 1955, que ha sido reproducida en las sucesivas ediciones desde entonces. En la nota sobre *Nuestras imposibilidades* dice: "El artículo que ahora aparecería muy débil, no figura en esta reedición". En *Discusión* (Buenos Aires: Emecé, 1964), p. 9. Un comentario al artículo aparece en Emir Rodríguez Monégal, *Jorge Luis Borges: A Literary Biography* (New York: Duttons, 1978), pp. 243-244.

Borges empieza situando la importancia histórica de Buenos Aires como el lugar desde el cual se han peleado las dos grandes guerras que son motivo de orgullo: la "clara guerra" contra España y la "turbia guerra" contra el gaucha y el indio.²⁹ Sin embargo, Buenos Aires se reconoce, dice Borges, en el mito del gaucha. Después de recordar los intentos por reivindicar la figura del gaucha, hechos desde la ciudad por Eduardo Gutiérrez, Lugones y, finalmente, Güiraldes, Borges concluye que similar al del porteño es el destino del vencido: "Piensó, más bien, en una afinidad de destinos. El gaucha como vencido estoico, el gaucha como "hombre que se fue"—sin esperanza, sin apuro, sin lástimas—, tal es el mito que venera el porteño".³⁰

Borges reconoce que la ciudad de Buenos Aires, que ha sido el escenario de las guerras y de los triunfos en la historia argentina, es en 1936 un escenario de hombres vencidos. La imagen del gaucha como "el que se va" es similar a la del hombre urbano cuya muerte lo persigue en una ciudad de laberintos y pesadillas. Ambos—el porteño y el gaucha—tienen un destino común—la muerte—, pero el porteño envidia la claridad con la que este destino se le aparece al gaucha:

"En ese hombre que anonadan las leguas, el porteño cree ver su símbolo. Siente que la muerte del gaucha no es otra cosa que una previsión de su muerte. La tarea del gaucha fue valerosa, pero no fue completa: deberle el duro desierto, imponer su divisa en las paritadas, pelear—gaucha matrero o gaucha montonero— con la inconcebible ciudad. El porteño envidia esta muerte, este destino que tuvo rectitud de cuchillo. Sabe que el suyo es más intrincado y más vano, e igualmente mortal."³¹

La ciudad intrincada y vana de la que habla Borges es una forma del laberinto que en la misma conferencia aparece descrita como

²⁹ "Tareas y destino de Buenos Aires", en *Homenaje a Buenos Aires*, p. 528. En adelante nos referiremos a este trabajo como "Tareas y destino...".

³⁰ "Tareas y destino...", p. 528.

³¹ "Tareas y destino...", p. 530.

la aparición de "un rostro familiar en una pesadilla".³² La vida de la ciudad es mucho menos clara que la de la pampa, en donde todo aparece como concreto. La muerte del gaucha es más clara porque su vida también lo es. A Borges, como al porteño, le atrae la muerte clara y definible, en la que el enemigo y las armas son tangibles, a diferencia de la muerte lenta y anónima, en el laberinto urbano.

Sin embargo, tanto el mito de la claridad del gaucha como el de la oscuridad del porteño son producto de la vida urbana. Los mitos del gaucha y de la negación de la ciudad son productos típicos de la ciudad. Puesto que la ciudad mira nostálgicamente hacia un mundo perdido, puesto que tiene los ojos puestos en el "gaucha que se va", Buenos Aires impone un deber hacia el futuro. Este deber—según Borges, en una frase admirable—es el "deber secreto y terrible de la esperanza".³³

La diferencia fundamental entre las opiniones de Borges y las de los otros escritores que hemos mencionado es que la "esperanza" para Borges viene de la ciudad misma y no—como en Malleva, Arlt y Martínez Estrada—de un ambiente rural o bucólico. A diferencia de ellos, con menos páginas y más brillantez, Borges comprende que el mito del gaucha es un mito urbano y que, por lo tanto, la ciudad es un escenario siempre presente en nuestras versiones del mundo, incluso en aquellas que pretenden negarla. Solo a través de la ciudad, piensa Borges, será posible borrar esta forma del laberinto en que la ciudad se ha convertido. Frente a la debacle de la ciudad, es la ciudad misma quien podrá salvarnos.

³² "Tareas y destino...", p. 530.

³³ "Tareas y destino...", p. 531. En "Arrabal" de *Fernán de Buenos Aires* (1923), escribe: "Esta ciudad que yo creí mi pasado es mi porvenir, mi presente; los años que he vivido en Europa son ilusorios. Yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires". (En *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 32).

El Buenos Aires que aparece en este texto de 1936 no es la ciudad intemporal que había aparecido en 1929 en "Fundación mítica de Buenos Aires" (incluido en *Cuaderno de San Martín*), sino la ciudad histórica en la cual hombres y mujeres, venidos de todas partes del mundo se "han conjurado para desaparecer" en el hombre nuevo que es el hombre argentino. Estos hombres han sustituido su identidad primitiva por el anonimato de la multitud urbana. Para ellos la ciudad aparece, según Borges, como una pesadilla y un laberinto.³⁴ A partir de 1930, uno de estos inmigrantes fue el propio Onetti, que llegó en ese año a Buenos Aires, procedente de una ciudad bastante menos grande, desde la otra orilla del Río de La Plata, para inventar otra ciudad hecha de ambas, de sus nostalgias y realidades: Santa María.

³⁴ Se hace inevitable recordar, aunque sea brevemente, la naturaleza de la ciudad en algunos de los poemas que Borges le ha consagrado desde sus primeros libros hasta los más recientes. La imagen de algunos poemas de *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Cuaderno de San Martín* (1929) es la de una ciudad quieta, misteriosa y armónica ("La Plaza de San Martín" en *Fervor de Buenos Aires* o los poemas sobre los cementerios de la ciudad, "La Recoleta" y "La Chacarita" en *Cuaderno de San Martín*) o la de una ciudad lineal, ilimitada en el tiempo ("Fundación mítica de Buenos Aires" en *Cuaderno de San Martín*, "Arrabal" en *Fervor de Buenos Aires*) o en el espacio ("Las calles" en *Fervor de Buenos Aires*). Sin embargo, ya en *La luna de enfrente* (1925) aparece la idea de un Buenos Aires perdido en el tiempo. En el poema "Montevideo" de este libro dice: "Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó quietamente". Esta idea de un Buenos Aires perdido, sustituido por una imagen de caos y pesadilla, aparece en *El otro, el mismo* (1964) en un poema de 1936, "Arrabal": "Alambres, terraplenes, papeles muertos, sobras de Buenos Aires". Este poema, como se ve, fue escrito el mismo año de la conferencia "Tareas y destino de Buenos Aires". También en el poema "La noche cíclica" (1940), de *El otro, el mismo*, aparece la ciudad como una imagen perdida en el pasado. En todos los casos, la ciudad es una pantalla en la que se proyectan las emociones personales del escritor, de una manera más o menos explícita. En uno de los tres poemas que Borges ha titulado "Buenos Aires" (dos aparecen en *El otro, el mismo* y uno en *Elogio de la sombra*), esta relación aparece admirablemente enunciada: "La ciudad, ahora, es como un plano de mis humillaciones y fracasos". En *El otro, el mismo*, en *Obra poética*, p. 273).

IV. LA CIUDAD DE ONETTI

Onetti viaja por primera vez a Buenos Aires en marzo de 1930, a la edad de 21 años. Sobrevive allí gracias a algunos empleos menores, uno de los cuales —el primero— consiste en vender máquinas de sumar Víctor. En 1934, regresa a Montevideo, pero su relación con Buenos Aires se prolonga a través de la publicación de sus relatos en periódicos argentinos.

El primero de sus cuentos "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo" apareció en *La Prensa* de Buenos Aires en 1933, y los siguientes —"El obstáculo" y "El posible Baldi"— aparecen en el suplemento de *La Nación*, que dirige Eduardo Mallea, en 1935 y 1936, respectivamente. Ninguno de estos relatos será recogido en un libro hasta 1974.¹

En 1941, y siguiendo el ejemplo de otros escritores uruguayos (Javier de Viana, Carlos Reyes, Quiroga y Florencio Sánchez), Onetti viaja otra vez a Buenos Aires para permanecer allí durante una buena cantidad de años. Esta vez es secretario de redacción de la agencia argentina de Reuter. A partir de entonces, e incluso hasta después de su retorno a Montevideo, en 1955, Onetti va a publicar con frecuencia novelas y cuentos en Buenos Aires (en el suplemento de *La Nación* y en las editoriales Losada, Poseidón y Sudamericana, lo mismo que en la revista *Sur* y la editorial del mismo nombre). Buenos Aires es el único escenario en el que transcurren sus relatos, al menos hasta la

¹ *Cuentos completos*, ed. de Jorge Ruffinelli (Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1974). Hugo Verani se refiere a estos tres cuentos en "Los comienzos: tres cuentos de Juan Carlos Onetti, anteriores a *El pozo*", en *Hispanamérica*, revista de literatura, año 1, N° 2 (Collage Park, 1972), pp. 7-19.

década del 50, cuando aparece en sus obras la ciudad ficticia de Santa María.

La ciudad en sus obras es un espacio carente de luz, que acosa a sus habitantes y los confina a una vida sin ilusiones. La falta de luz es una constante urbana. Los habitantes de la ciudad que se reúnen en el bar del Plaza, bajo "el sol moribundo" del otoño en "La novia robada", son hombres iguales a los del café de "Bienvenido, Bob". Moncha, la novia a la que ven pasar y a la que recuerdan estos hombres, es una mujer que se ha negado a someterse a las leyes de la ciudad que los consume.

Las calles, los hoteles, los cafés, los cuartos y las costas son escenarios frecuentes en la obra de Onetti. En todos estos casos, tales escenarios tienen un sentido que va más allá de su mera apariencia de contexto. Su poder informa de la conducta de los personajes. Se trata de escenarios con una identidad que influye en la de sus habitantes. En lo que sigue, nos proponemos descubrir las funciones que tienen estos escenarios en los relatos.

1. Las calles. Representación y farsa

La vérité de ce monde c'est la mort.

Il faut choisir, mourir ou mentir.

Voyage au bout de la nuit. CÉLINE.

"Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo" es publicada tres años después de su llegada de Buenos Aires, es decir, en 1933. El protagonista, Víctor Suaid, recorre el centro de la ciudad. El relato tiene una alusión personal evidente, básicamente porque el nombre del protagonista es el mismo del de las máquinas (Víctor), que el propio Onetti debía vender durante esa época. Con un estilo de frases entrecortadas que intercala titulares de periódicos y lemas publicitarios, la voz interior de Suaid va describiendo dos sensaciones. En primer

lugar, las calles y los edificios aparecen como una masa de materia agresiva que está confabulada para dirigirse contra el individuo que camina por ellas.² La objetividad material de la ciudad rodea la conciencia indefensa del individuo, a quien seguimos durante el relato: "Las ametralladoras se disimulan en las terrazas, en los puestos de periódicos, en las canastas de flores, en las azoteas. Las hablas de todos tamaños y todas estaban limpias, con un rayo de luz fría y alegre en los cañones pulidos".³

Si la primera experiencia es la de estar indefenso frente a la ciudad, la segunda es la del deseo de fuga. Como Avesquín, a quien se parece mucho, el Suaid de Onetti se enfrenta a la ciudad con el impulso de la huida. Ya que no puede esconderse, como pretende, su mente viaja por tierras que imagina: Alaska, Canadá, las ficciones de Jack London. Como Jacob Uber, su conciencia es pasiva frente a la agresión del medio ambiente, pero activa en su imaginación por crear otros mundos a los cuales se traslada. Frente a la materia gris de la ciudad, el personaje busca refugio en la pureza blanca de la geografía polar y en la vida de acción y aventuras que representan las novelas de Jack London. Sabe, sin embargo, que esa vida es imposible en las calles por las que camina.⁴

Suaid es un ejemplo perfecto de la influencia de la vida urbana en sus habitantes, según la caracterización de Georg Simmel.⁵ Para

² En su libro *Soft City*, Jonathan Raban desarrolla la noción de la arquitectura de la ciudad como una forma de agresión a los habitantes, pero también como una materia plástica que la mente del habitante puede transformar. Esta última cualidad será aprovechada por Baldi. Ver Jonathan Raban, *Soft City* (New York: Norton, 1974), pp. 39 y ss.

³ *Cuentos*, p. 32.

⁴ Víctor Suaid ve la calle "desierta de ensueños". *Cuentos*, p. 35. Luego recuerda un dato histórico como un "pretexto para un nuevo ensueño". *Cuentos*, p. 28.

⁵ Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life", en *Classical Essays in the Culture of Cities*, Ed. Richard Sennett, Trad. de H. H. Gerth (New York: Meredith Corporation, 1969), p. 48.

Simmel, la base psicológica del tipo metropolitano de individuo consiste en la intensificación del estímulo nervioso, lo que resulta del cambio ininterrumpido y violento de percepciones externas. La ciudad hace del cambio continuo de percepción un proceso rutinario y acostumbrado. Onetti registra esta vivencia a través del estilo entrecortado. La repetición de titulares de periódicos y los cambios súbitos en la articulación de las ideas expresan el proceso mental de Suaid. Como para Dos Passos, para Onetti la mente del hombre urbano "is a beehive of hopes, buzzing and stinging..."⁶. Onetti hace que el lenguaje de la ciudad (los titulares de periódicos, las frases veloces del avisador mecánico) interrumpa el lenguaje de la conciencia del personaje. Este lenguaje de la publicidad urbana está registrado en el relato con letras grandes: "Desesperado, trepó hasta las letras de luz que iban una a una, con suavidad de burbujas, de la pared negra: EL CORREDOR MC CORMICK BATIÓ EL RÉCORD MUNDIAL DE VELOCIDAD EN AUTOMÓVIL".⁷

La calle es el espacio de la multitud y, por lo tanto, del anonimato. Tal como ocurre en las obras de Mallea, esta condición colectiva se opone a la conciencia individual del personaje, desde cuyo punto de vista se narra la historia.

En el espacio anónimo de la multitud, el individuo pretende convertirse en "alguien". Aun cuando sepa que esta ilusión es una farsa, necesita representársela a sí mismo y a los demás. El individuo sabe que es un elemento de la multitud, igual a los otros, pero finge ser alguien parecido a los héroes de su imaginación. Ya que ninguna otra forma de huida es posible, se abraza a la huida que le ofrece la farsa frente a los seres anónimos que lo rodean en la calle.

⁶ John Dos Passos, *Introducción a USA*, 3ª ed. (Boston: Houghton Mifflin, 1960), p. V. Toda esta introducción es un admirable documento de la vivencia urbana.

⁷ *Cuentos*, p. 30

A diferencia del relato anterior, "El posible Baldi" es un texto muy logrado, con un tema similar. En este cuento, que aparece publicado en *La Nación* el 20 de septiembre de 1936, esta forma de huida de la ciudad tiene éxito con la mujer que Baldi, un modesto empleado, encuentra en la calle.

El relato se inicia enfatizando la soledad del personaje, pues Baldi se detiene en la "isla blanca que sorteaban veloces los vehículos".⁸ Baldi aparece ya, mediante esta primera frase, aislado de su contexto, pues no solamente está parado en esa "isla" entre dos pistas sino que además está inmóvil frente al movimiento frenético de carros que pasan frente a él. Esta situación favorece su conciencia de querer ser o aparentar ser "diferente" del resto de la multitud.

Desde el comienzo del relato, Baldi acaricia unos billetes que tiene en el bolsillo. Baldi acaricia el dinero como si se tratara de un patrón de identidad y lo hace aparecer, al final, en sus manos como la máxima prueba de la veracidad de su fantasía, un gesto que le hubiera gustado al príncipe Orsini. El dinero es una muestra de poder, excepto que este poder es ficticio, un indicio de la farsa.

Baldi está fascinado por los mitos de su imaginación: el éxito, la belleza, la aventura, que recuerda en las películas. Baldi los representa para escapar a la miseria del anonimato. Sabe que su farsa no puede obtener nada más que la admiración engañosa que la mujer le puede tributar. Con este único fin, la farsa debe proseguir hasta que, en efecto, parece real:

"Hasta que él, ya sentado en un banco de la plazoleta, renunció a la noche y le tomó gusto al fuego. Rápidamente, con un estilo nervioso e intenso, siguió creando al Baldi de las mil caras feroces que la admiración de la mujer hacía posible. De la mansa atención de ella, estre-

⁸ *Cuentos*, p. 48

medida contra su cuerpo, extrajo el Baldi que gastaba en aguardiente, en una taberna de marinos en tricota –Marsella o El Havre–, el dinero de amantes flacas y pintarrajeadas. Del oleaje que fingían las nubes en el cielo gris, el Baldi que se embarcó un mediodía en el Santa Cecilia, con diez dólares y un revólver. Del leve viento que hacía bailar el polvo de una casa en construcción, el gran aire arenoso del desierto, el Baldi enrollado en la Legión Extranjera que regresaba a las poblaciones con una trágica cabeza de moro ensartada en la bayoneta.”⁹

Es probable que antes de escribir “El posible Baldi”, Onetti haya leído la novela que aparece traducida como *Hunger*, de Knut Hamsun, de 1890. En esta obra hay una escena muy similar a la que ocurre entre Baldi y la mujer. El episodio pertenece a las primeras páginas de la novela, cuando el narrador, después de rescatar su lápiz del prestamista y de decirle (primera mentira ilusa) que ha escrito con ese lápiz el *Tratado de la conciencia universal*, encuentra a un hombre en la calle. Con la invitación de un cigarrillo, el narrador se siente cada vez más tentado a mentirle a su acompañante con historias fabulosas. Así, le dice que su terrateniente es un hombre de negocios llamado Hapolatti, un potentado, inventor de un catecismo electrónico y primer ministro de Persia durante nueve años. Indignado ante la credulidad de su viejo interlocutor, le insiste sobre Ylayalti, la hija princesa con trescientos esclavos que dormía en una cama de rosas amarillas. En un rapto frenético, el narrador insiste (según la traducción inglesa): “I was completely taken up with my old stories, strange visions were passing before my eyes, my blood went to my brain...”. Luego añade: “I became annoyed and an inner bitterness began to rise in me against this creature whom nothing could disconcert and nothing could make suspicious”. Finalmente, el narrador acusa a su crédulo acompañante: “Goddammit, man, I

⁹ *Cuentos*, p. 51

suppose you think I've been sitting here stuffing you full of lies? I shouted completely out of my mind”.¹⁰

La naturaleza que rodea a Baldi en ese momento es su cómplice en el proceso de transformación. “El oleaje que fingían las nubes” y “el leve viento que hacía bailar el polvo” lo ayudan a dar rienda suelta a su ilusión. La técnica del relato consiste en enumerar las diversas etapas del proceso para mostrar cómo Baldi progresivamente se va entregando a un sueño que se resuelve en una farsa. Baldi es el antecedente de Orsini. Imagina una vida de hazañas y la comparte con la mujer. A diferencia de Orsini, cree brevemente en sus sueños. Al igual que Orsini, trata de odiar a la mujer, como este hacía con Jacob, “para protegerse”.

En estos casos, la calle es el lugar donde esta fuga de la ciudad es posible porque es el lugar anónimo, el lugar de la multitud, en el que los interlocutores no conocen la verdad sobre el otro. La identidad falsa de Baldi puede parecer real porque la mujer no conoce su identidad verdadera. Baldi aprovecha esta ventaja, la de ser un desconocido de la calle, para construir su fantasía.

Cuando Baldi cobra conciencia de su ficción, cuando regresa al mundo que de veras le pertenece, recuerda la distancia entre el hombre que es y el que pretende ser ante la mujer. A lo largo de su discurso, Baldi enumera mil rostros heroicos y falsos. Al terminarlo, sabe que lleva consigo el rostro único de su vida monótona: “Comparaba al mentido Baldi con él mismo, con ese hombre tranquilo e inofensivo que contraba historias a las Bovary de la Plaza Congreso”.¹¹

¹⁰ En *Hunger*, trad. de Robert Bly (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979), pp. 25-30. Tanto el narrador de Hamsun como Baldi llenan de historias a una persona a la que terminan por rechazar. Ambos enfatizan un hecho: la inmersión en los sueños recuerda con más intensidad la realidad cotidiana.

¹¹ *Cuentos*, p. 51. A través de la farsa, sin embargo, Baldi ha escapado a ese momento en el que Brausen se declara a sí mismo como “este hombre pequeño y tímido, intercambiable, casado con la única mujer que seduje o que me sedujo a

Baldi sabe que solo pretende escapar de la ciudad quien pertenece inexorablemente a ella. Solo es un farsante quien se sabe un miembro de la multitud. Al pretender escapar a su condición, al pretender negar la vida urbana, Baldi cobra conciencia de ella con más fuerza. El viaje hacia el sueño del posible Baldi descubre al verdadero, al que lleva "una lenta vida idiota, como todo el mundo".

Esta alusión —"como todo el mundo"— confirma la anulación de la individualidad en el mundo en el que Baldi vive. Al igual que en el mundo de los viejos, que describía Bob, el mundo de la ciudad está compuesto por seres uniformes, unidos por una ley colectiva a la que no pueden escapar.

Baldi no ha llegado a escapar a esta ley porque "no fue capaz de saltar un día sobre la cubierta de una barcaza (...), porque no se había animado a aceptar que la vida es otra cosa. (...) Porque había cerrado los ojos y estaba entregado como todos. Empleados, señores, jefes de las oficinas". El doctor Baldi "no fue capaz", "no se había animado a aceptar", "había cerrado los ojos y estaba entregado". La naturaleza pasiva del personaje y su temor a la acción, que es típica del miembro anónimo de la multitud urbana, agredido por el movimiento, es, precisamente, como hemos visto, el motivo de Bob, quien también hubiera acusado a Baldi por su pasividad.

Baldi, por lo tanto, no puede ser definido por lo que es sino más bien por lo que no se atrevió a ser. Esta definición negativa,

mi, incapaz no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro". En *La vida breve*, en *Obras completas*, p. 476. Baldi, como luego también el propio Brausen, tiene la "voluntad de ser otro". En *The Nature of the City*, Max Weber define a la ciudad moderna como un mercado para extranjeros que desarrolla un proceso de expansión. Mientras más satisfechos estén sus habitantes, piensa Max Weber, el proceso de comercialización de la ciudad es más intenso. Como Balzac y como los ensayistas americanos, Weber hace también la equivalencia entre el poder de la ciudad y el poder del dinero. *The Nature of the City*, en *Classical Essays on the Culture of Cities*, pp. 25-26.

por todo aquello de lo que carece, por quien no es, corresponde a su posición como miembro de una multitud anónima. El sueño de este hombre de la ciudad es una identidad heroica que sabe imposible. Esta es una de las marcas de los protagonistas de Onetti. Otros personajes onettianos son definidos por sus carencias antes que por sus logros. Langman se "arruinó dando el Hamlet", el narrador de "Bienvenido, Bob" no se casa con Inés, Kirsten no puede regresar a Dinamarca (ni Montes ayudarla). Estos personajes en realidad son precisamente lo que no han sido o pueden ser.

Aunque la farsa supone, como hemos visto, un escenario público —el de la calle— expresa una aspiración íntima, la de ser alguien distinto. El contraste entre esta aspiración y la conciencia de la realidad conforma el mismo esquema que se plantearía unos años después en "Bienvenido, Bob," el de la aspiración a un ideal en un contexto en el cual esta aspiración es irrealizable. Durante algunos minutos, Baldi se ha convertido en el joven Bob, en un aventurero lleno de vida, en el portador de una existencia de acciones y desafíos. Sin embargo, la conciencia del viejo Roberto acecha en él para restablecer su noción de la realidad.

Esta función de la calle, como escenario privilegiado pero no único de la farsa, se aplica también a los cuentos que no tienen Buenos Aires sino Santa María por escenario. Santa María, como se sabe, es una ciudad ficticia que, aunque bastante más pequeña, repite algunas de las características de Buenos Aires. Según declaró Onetti, Santa María aparece en sus obras como un intento por curarse de la nostalgia de Montevideo. El hecho de que en su ciudad inventada aparezcan rasgos similares a los de la gran ciudad muestra hasta qué punto la vivencia de Buenos Aires lo persigue en este intento por escapar de ella.

En un relato de 1956, "Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Lilliput", la extraña pareja representa

en las calles de Santa María las piezas de teatro *La vida será siempre hermosa y La farsa del amor perfecto*. Con el mismo entusiasmo con que actúa en la calle, la pareja engaña a su vieja protectora para que los haga herederos de su fortuna. El inesperado fin (la vieja señora deja casi toda su herencia al perro de la casa) prueba con ironía lo que Baldi ya sabía: la diferencia entre la realidad y su simulación.

De todos los personajes que hacen uso de la farsa (también pueden incluirse Matías el telegrafista del relato del mismo nombre, Guñazu, el abogado de "Historia del caballero de la rosa...", y el narrador de "Un sueño realizado"), el Príncipe Orsini de "Jacob y el otro" es el único que vive exclusivamente de ella. Para hacer aparecer al viejo Jacob como un joven invencible, ha tenido que pasar por las calles de Santa María, entrar a las oficinas del periódico, y negociar su imagen con largos monólogos de propaganda. Como hemos visto, un día una pareja se le enfrenta para imponer la verdad: el joven turco Mario puede derrotar a Jacob. La joven Adriana, su novia, lo ha decidido. "Una señorita tan hermosa", le contesta el príncipe, "soltera y viuda".

Orsini debe mantener la farsa para tres auditores: la pareja, el público de Santa María que los ve en las calles, y el propio Jacob, que aún está convencido de que es el campeón. Cada uno de estos auditores requiere de una estrategia distinta de parte del príncipe. Usa la galantería y la intimidación con Adriana, el monólogo grandilocuente con los habitantes del pueblo, la admiración y la fraternidad con Jacob. Todas son farsas que asume con convicción cada vez más gastada. A lo largo del relato, solo tiene verdadero éxito en las calles, con los habitantes de Santa María que van a ver el enfrentamiento de Jacob para la pelea. A diferencia de Baldi, Orsini es un artista consumado de la farsa, que ha vivido de ella durante toda su vida. Frente a él, Baldi es apenas un aprendiz incierto.

Para el príncipe, la farsa es la única manera de sobrevivir en un mundo donde las cosas se han combinado de "esta manera torpe y

absurda". Si la realidad no lo hubiera forzado con su plan preestablecido y fatal, la farsa no hubiera sido necesaria. La farsa es para él la única posibilidad de elegir una identidad (aun cuando sea falsa) en un mundo poblado por seres uniformes y hechos preeterminados.

Orsini siente que él, como pocos, ha tenido el "privilegio de elegir", aun cuando esta elección, como a Baldi, lo haga más consciente de su situación real. Aunque finge públicamente ser "el príncipe" que acompaña al "campeón", sabe que es en realidad un hombre solitario y viejo que pasa a otro hombre igual a él por los pueblositos de Sudamérica.

Jacob, en cambio, no conoce la farsa, y por lo tanto para él no existen las reglas de acomodo en la realidad. Cuando abraza al turco en la pelea final y lo arroja fuera del ring, rompe las reglas establecidas. Las formalidades del príncipe, sus modales, el aire débil y cortés de sus sonrisas han fracasado. Es entonces cuando aparece la fuerza bruta de Jacob. En esa escena final, el triunfo aparente de Jacob ("había ganado o no", según se mirara) tiene a un aliado: Orsini sube al ring junto a él. Puesto que Jacob ha roto las reglas, la farsa ya no rige para los habitantes del pueblo, que empiezan a silbarlos a ambos. Sin embargo, Jacob ha triunfado para la novia Adriana y sobre todo para sí mismo: después de la pelea, el luchador "sonreía como un niño, no escuchaba los gritos y los insultos del público".

La calle, sin embargo, también se convierte en el escenario del sueño con Moncha. En "Una novia robada", como en "Un sueño realizado", la protagonista ha detenido el tiempo y se exhibe desde ese tiempo eterno del sueño. Su renacimiento muestra un triunfo de los sueños frente a la realidad circundante. Moncha convierte la calle en un escenario verdadero y es, en ello, la contraparte de Orsini y de Baldi.

Es revelador, sin embargo, que el sueño de la mujer en "Un sueño realizado" sea precisamente una calle utópica, liberada de las far-

sas de los Orsini y Baldi. En ese sueño, que termina con las caricias, no hay palabras y los farsantes se han ausentado.

Sin embargo, la realidad está muy lejos de los sueños del joven Bob, que anhelaba "ennoblecer la vida de los hombres construyendo una ciudad de engeguecedora belleza, para cinco millones de habitantes, a lo largo de la costa del río". Los personajes de Onetti, lejos de haber creado alguna ciudad, han sido creados por las ciudades en las que viven, son los productos de los espacios que habitan. Esta identidad urbana se comprueba no solo en el espacio colectivo de la calle, donde se genera la farsa, sino también en los espacios cerrados del café, el hotel y el cuarto.

2. El café, el bar, la cantina. El eterno masculino

En su ensayo *Origen de un novelista y de una generación literaria*,¹² Ángel Rama señala que la mayor parte de las obras de Onetti transcurren en lugares cerrados y durante horas nocturnas. El café que aparece en los relatos de Onetti es un ejemplo de este ambiente cerrado y oscuro. Como tal, pertenece al conjunto de cafés de Buenos Aires descritos por Borges como "los téticos cafés de hombres solos".¹³ En Onetti, estos téticos cafés son por lo general los centros de reunión de grupos de hombres, miembros de la clase media, empleados, secretarios, oficinistas.

En el prólogo del libro *Relación parcial de Buenos Aires*, de Alberto Salas, Victoria Ocampo afirma: "No he conocido sino de oídas eso que usted llama el meridiano de Buenos Aires: el café. Mundo de hombres, siguió siéndolo para mí hasta ahora".¹⁴

¹² Colofón a *El pozo* (Montevideo: Arca, 1956), pp. 57-111. Reproducido en *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti* (La Habana: Casa de las Américas, 1969), pp. 61-98.

¹³ "Tareas y destino de Buenos Aires", p. 529.

¹⁴ Prólogo a *Relación parcial de Buenos Aires*, p. 13.

En el Buenos Aires de los años en los que Onetti escribe sus primeros relatos, el café, en efecto, es un espacio básicamente masculino, pues su ingreso estaba socialmente casi vedado a las mujeres. El café era un espacio masculino en el que las pocas mujeres que aparecían eran (consideradas) prostitutas. Para sus personajes, por lo tanto, el café, como el cuarto, es el escenario que representa la imposibilidad del encuentro con la muchacha inocente. Ni Inés en "Bienvenido, Bob", ni la muchacha de "La cara de la desgracia", ni la mujer de "La casa en la arena" pertenecen al espacio cerrado, oscuro del café.

Al hablar del café, Salas lo coloca como un lugar preferencial en el proceso de comprensión de la vida de Buenos Aires. El café es el encuentro, en un espacio neutral que no pertenece a ninguno de sus miembros, de personas que no se conocen entre sí pero que tienen un interés común. Según Salas, este interés consiste en darle la espalda a las obligaciones de la ciudad y quitarle importancia a la vida: "Estar en el café es una manera como tantas de quitarle importancia a la vida, el 'qué le vamos a hacer', desganarse en el ocio, volverse hacia lo único circunstancial".¹⁵

¹⁵ *Relación parcial de Buenos Aires*, pp. 104-105. Habría que recordar, a propósito de esta alusión, la oscuridad del hotel en una de las grandes novelas sobre Londres, *Great Expectations* (1860), de Dickens. El hotel ("Barnard Inn") es el lugar a través del cual Pip tiene su primer contacto con la suciedad y la degradación de la vida londinense, que había idealizado hasta entonces. Vale la pena reproducir las imágenes que ve, de la mano de Mr. Wemmick:

"We entered this haven into a ticket-gate, and were disgorged by and introductory passage into a melancholy little square that looked to me like a flat burying ground. I thought it had the most dismal trees in it, and the most dismal sparrows, and the most dismal cats, and the most dismal houses (in number half a dozen or so), that I had ever seen. I thought the windows of the sets of chambers into which those houses were divided, were in every stage of dilapidated blind and curtains, crippled flower-pot, cracked glass, dusty decay, and miserable makeshift... (...). So imperfect was this realization of the first of my great expectations, that I looked in dismay at Mr. Wemmick. 'Ah', he said,

Contra el tiempo útil y victorioso de la ciudad, el tiempo del café expresa la renuncia que da paso, como dice Salas, a "la charla, la soledad reposada y el cigarrillo". Para Onetti los hombres que van al café son producto de la ciudad; podemos conocer, por lo tanto, a la ciudad a través de los individuos de los cafés. En los relatos de Onetti, estos individuos tienen rasgos en común: mediana edad, puestos intermedios en empresas o empleados en oficinas, bancos o tiendas, que se reúnen con otros hombres iguales a ellos.

En "Bienvenido, Bob", los hombres llegan al café (o la "cantina del club") por la tarde y salen de él durante la noche. Lo sabemos por las referencias del narrador a Roberto, a quien ve llegar y salir todos los días. Es probable, por lo tanto, que ir a la cantina sea una costumbre que sigue a la de las horas de trabajo en la oficina. En estas últimas horas del día, la oscuridad del recinto es un marco apropiado.

Esta oscuridad común en ellos se expresa en la hermandad maliciosa e irónica que el narrador de "Bienvenido, Bob" siente hacia Roberto, a quien recibe en la última parte del relato. Roberto, como muchos otros, ha entrado a ser parte del grupo de los hombres derrotados por las leyes de la ciudad, hundidos en su condición de hombres mediocres, anónimos, ruinarlos. En "Bienvenido, Bob", el "qué le vamos a hacer" que según Salas es la actitud típica del hombre del café, tiene un elemento de fatalidad y de renuncia que contribuye a caracterizar la visión determinista del mundo onetiano.

Al entrar al café, Roberto entra a formar parte de un grupo de hombres con dos rasgos en común: todos son viejos, y todos son miembros de la multitud de hombres de la ciudad. Para Roberto,

mistaking me. 'The retirement remind you of the country. So it does me.' (En *Great Expectations*, London: Penguin, 1970, p. 178).

La descripción de Barnard Inn y la de la Pensión Vauguer están indudablemente ligadas en la medida en que en ambas impera la suciedad y la oscuridad.

entrar al café es entrar a formar parte de ese grupo de hombres para quienes la existencia es una repetición de costumbres, una conciencia de la mediocridad, una renuncia a la acción. La entrada al café significa el abandono de ese futuro de proyectos de los que había hablado el joven Bob y su remplazo por un escenario oscuro y anónimo. El narrador de "Bienvenido, Bob" ha seguido yendo al mismo café (o cantina en realidad) durante años, y es allí donde espera a Roberto. El narrador le da la bienvenida en el café al mundo de los viejos y al mundo de la ciudad. De ahora en adelante, como Baldi, Roberto llevará una vida igual a la de los "empleados, señores, jefes de oficina".

Lo mismo ocurre en "Historia del caballero de la rosa...", donde el doctor Díaz Grey, que cuenta la historia, se reúne con el periodista Lanza y el abogado Guíñazu en el Berra o en el Universal para hablar de la pareja que ha llegado al pueblo. Como Moncha, esta pareja parece afirmar la vida de la que carecen estos hombres en los cafés y los bares.

El café de Onetti es, pues, el lugar de reunión de los hombres derrotados por la erosión lenta y segura de la vida urbana. Para Onetti, estar en el café es haber llegado al lugar donde llegan quienes han descubierto que la ley colectiva se impone sobre sus proyectos individuales. Como en los demás escritores de la ciudad, los escenarios de sus obras son sobre todo lugares cerrados. Si el café es el lugar de reunión de los hombres de la ciudad, los hoteles son sus lugares privados.

3. Los hoteles. La revelación clandestina

Errantes, sin hogar, algunos personajes de Onetti viven en cuartos de hoteles y en pensiones. Orsini y Jacob atraviesan los pueblos hispanoamericanos cambiando de habitación. La única constante

en la vida de cada uno es la compañía del otro. El doctor que los ve llegar al comienzo del relato también vive en un hotel, donde sabemos que lleva una vida rutinaria y de pocas ilusiones. En "La cara de la desgracia", el narrador llega al hotel, lee el letrero enmarcado en la puerta y recuerda luego a su hermano Julián. En "Regreso al sur", el viejo y solitario tío Horacio vive en una pensión en Paraná. El narrador de "Un sueño realizado" vive en un hotel sucio y caluroso de su ciudad provinciana. Gracia manda sus fotos desde diversos hoteles.

En todos estos ejemplos, los hoteles representan la condición transitoria, no instalada, bajo la que transcurre la existencia de estos personajes. El hotel es un espacio alquilado, no perteneciente, ajeno, que es habitado día a día, como una costumbre provisoria que se va haciendo, en algunos de ellos como Langman, permanente. Al hombre anónimo le corresponde un espacio anónimo, impuesto por el hábito.

En "La casa en la arena" (1949), el doctor Díaz Grey recuerda, desde el hotel oscuro, su romance con la mujer en una casa, cerca de la costa. El hotel y la casa en el relato representan respectivamente el presente de la ciudad y el pasado de la costa. Desde el hotel, que es el lugar en el que vive y desde el que recuerda la casa, el doctor Díaz Grey busca refugiarse de su presente miserable. Por eso, el recuerdo del romance en la casa era el único que "quiso permanecer en él, cambiante, ya sin fecha". El episodio en la casa sobrevive en su vida mediocre, hecha de "los desgastes de cada despertar" y de su aburrimiento "sonriente en las veladas del bar del hotel".

Como la juventud, la casa representa el pasado idealizado que es un contraste a la vida oscura, mediocre, anónima del hotel. La casa en la costa es el espacio del encuentro con la mujer, es decir, un espacio ideal, como la costa que idealizaba Bob.

Lugar transitorio que la inercia va volviendo definitivo, marco adecuado para su condición de seres errantes, pasajeros, efímeros,

el hotel es un escenario cercano al de la calle. No tener un espacio propio es la experiencia de quien no tiene una identidad propia. Tanto el hotel como la ciudad pueden ser definidos con el título de la novela de Onetti sobre Buenos Aires: *Tierra de nadie*.

Como huéspedes pasajeros o como individuos que viven en cuartos alquilados, los hombres que los habitan están siempre solos. Las mujeres que estos hombres conocen son una presencia fugaz en el cuarto del hotel. En "Regreso al sur", por ejemplo, Perla abandona al tío Horacio, que se queda en su pensión. También en el relato "El álbum", de 1953, la extraña mujer deja al muchacho con apenas unas fotografías de su vida anterior. Como hemos visto antes en "La casa en la arena", el hotel no es escenario adecuado para el encuentro con la pareja. Como el café, el hotel es un espacio básicamente masculino, puesto que es un espacio urbano.

Los hoteles y las pensiones de los personajes de Onetti son siempre viejos edificios maltratados que revelan también la identidad de los individuos que los habitan. El tío Horacio, el doctor Díaz Grey y los demás habitantes del hotel se han resignado a ellos.

4. Los cuartos cerrados

En "Un sueño realizado", Blanes vive en una pieza sucia y derruida que resulta una metáfora de su identidad. En "Regreso al sur", el tío Horacio decide enclaustrarse en su cuarto después de que Perla lo ha abandonado.

Estos cuartos son similares a la "pieza desordenada y oscura", con "el techo derruido", en la que el narrador encuentra a Blanes en "Un sueño realizado". La idea de los espacios urbanos como lugares sucios y negros es común a novelas del siglo XIX sobre la ciudad, como *Oliver Twist*, *Great Expectations* y *Bleak House* de Dickens, *Papá Goriot* y *Esplendor y miseria de las cortesanas* de Balzac, y *For-*

tinanta y Jacinta de Galdós. Es precisamente la mugre de las ciudades la que contribuye a su definición moral. Las frases escritas por Charles Kingsley en 1857 la muestran como una proyección de su aspecto físico:

"The social state of a city depends directly on its moral state, and—I fear dissenting voices, but I must say what I believe to be true... that the moral state of a city depends far I know not, but frightfully, to an extent incalculable, and perhaps incalculable—on the physical state of that city: on the food, water, air, and lodging of its inhabitants." ¹⁶

Onetti recoge esta negrura de la ciudad para concentrarla en su visión del interior de los cuartos, y extrae de esta perspectiva un significado preciso, el del aislamiento.

Para Onetti, la experiencia del hombre urbano está hecha básicamente de espacios interiores: la oficina, los hoteles, los cafés, los cuartos. Dentro de estos espacios, los hombres no perciben ese "horizonte de esperanzas" que Mallea había encontrado en los espacios abierto del campo. Para Onetti, el hombre urbano que aparece en Buenos Aires durante los años treinta es el tipo "sin fe ni interés por su destino". ¹⁷ Este personaje, que Onetti llama también el "indiferente moral", tiene, como hemos tratado de establecer, una visión fatalista de la existencia, ligada a los espacios cerrados.

¹⁶ En Jonathan Raban, *Soft City*, p. 25.

¹⁷ En su nota introductoría a la novela de 1941, *Tierra de nadie*, Onetti habla del grupo de gente que aparece en Buenos Aires como:

"Una generación que, a mi juicio, reproduce veinte años después la Europa de postguerra. Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo de indiferente moral del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista haber encarrado la pintura de este tipo humano con igual espíritu de indiferencia." (En *Obra*, p. 101).

5. El espacio detenido

Para el hombre aislado, cuya existencia está confinada al cuarto, el mundo tiene sus límites. El individuo que vive en un lugar cerrado, o en espacios interiores, no tiene una idea del tiempo como cambio. Para los protagonistas de Onetti (Langman y sus pares), los límites impuestos por el espacio se corresponden con los límites del tiempo. Para estos personajes, el futuro es una mera prolongación del presente y no su alteración fundamental. El encierro, que es la cualidad fundamental del espacio de Onetti, se corresponde con la repetición, que es la cualidad fundamental del tiempo. Por eso, en Onetti, la experiencia de la vejez ("costumbres y repeticiones", según Bob) aparece como adecuada a los espacios cerrados de la vida urbana. La experiencia de los límites del espacio produce una actitud escéptica, para la cual el cambio es imposible. ¹⁸

El personaje de uno de los relatos capitales del primer libro de Joyce, *Dubliners*, de 1914, recuerda algunas características de la función de los cuartos en Onetti. En el cuento de Joyce "A Painful Case", el protagonista es un empleado dublinés, James Duffy, que vive lo más lejos posible de las personas y de la ciudad de la cual "es

Juan Carlos Ghiano recoge esta nota y desarrolla algunas de sus ideas en su "Onetti, novelista de la ciudad", en *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, p. 131. En *Los maestros*, Luis Harss tiene algunas palabras también sobre el tipo psicológico que, según él, poblaba las ciudades latinoamericanas hacia la década del treinta, y enfatiza el pesimismo y el abandono de la vida urbana durante esa época, tal como se expresa en la literatura de las ciudades en el Río de la Plata. Para Harss, el personaje "crepuscular, rencoroso, desubicado" de Onetti es un habitante típico de las calles de Buenos Aires durante ese período. Ver *Los maestros* (Buenos Aires: Sudamericana, 1966), p. 217.

¹⁸ No hay que olvidar, sin embargo, que en *La vida breve* el cuarto de al lado, es decir, el cuarto de Quera, se convierte en el lugar en el que Brausen se transforma. Pero incluso en este caso la transformación ocurre solo cuando Brausen ha salido de su cuarto, es decir, de su identidad cotidiana.

un ciudadano". Siguiendo una técnica repetida en otros relatos del libro, Joyce describe la apariencia física y espiritual de los personajes y sus contextos, antes de ponerlos en acción. La descripción de los personajes precede al argumento de la historia, y la explica. En las primeras frases de "A Painful Case"¹⁹, la descripción más larga pertenece al cuarto de Duffy: la cama, el estante de libros, el espejo, la alfombra roja y negra. Duffy sale de este cuarto solo en contadas ocasiones, para cumplir con sus deberes en el banco donde trabaja, y ocasionalmente para comer fuera. Sin embargo, después que encuentra a Mrs. Sinico en The Rotunda, empieza a tener caminatas con ella y ambos concertan encuentros en una cabaña, en las afueras de Dublin. La única salida de Duffy de sus espacios interiores está marcada por su encuentro con Mrs. Sinico, a quien finalmente abandona para volver a su vida de reclusión.²⁰

¹⁹ *Dubliners* (London: Penguin, 1979), pp. 107-108. Habría que recordar la obra maestra de Walter Benjamin, *París, capital del siglo XIX*, según la cual la ciudad moderna del cuarto como un espacio privado se remonta a la expansión de París durante el Segundo Imperio. Para Benjamin, el primer fisionomista de este espacio interior burgués, que es típico de las ciudades modernas, es Edgar Allan Poe. La expansión de la ciudad es un proceso paralelo al retiro a la privacidad del cuarto para el habitante de la clase media, en el proceso señalado por Benjamin. Ver *Reflections*, trad. de Edmund Jephcott (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), pp. 154-156. El ensayo original de Benjamin fue recogido y editado por Adorno, en 1955, en Frankfurt, en la publicación de ese año de *Schryffer*. Otro texto fundamental, de índole más personal, de Benjamin sobre la ciudad es el grupo de ensayos sobre Berlín que aparece en *One Way Street and other Writings*, trad. de Edmund Jephcott y Kingsley Shorter (London: NLB, 1979).

²⁰ El aislamiento es una de las condiciones que tienen en común todos los personajes del libro. El cuento de Joyce permite recordar las alusiones de Monroe Spears sobre la función que cumple el color blanco y la aparición de la nieve en algunas obras modernas. Según Spears, la nieve representa la vida urbana en la medida en que representa el aislamiento. La frialdad y la inmovilidad de la nieve, con las que termina *The Dead*, reaparecen en algunos de los otros autores (sobre todo Thomas Mann), que analiza Spears. Ver *Dionysus and the City*, pp. 99 y ss.

Para algunos personajes de Onetti, la salida del cuarto también supone un posible encuentro con otros seres humanos. El tío Horacio en "Regreso al sur" sale del cuarto de la pensión, por ejemplo, para llegar al Barrio Sur. El narrador de "La cara de la desgracia" sale del cuarto para buscar a la muchacha en la arena. En el temprano relato de 1935, "El obstáculo", el protagonista, Barreiro, finalmente escapa de su encierro de la cárcel para salir corriendo hacia la calle de Buenos Aires, "enjoyada de luces". Asimismo, cuando la mujer de "Un sueño realizado" representa una escena en la calle, una escena que "soñó y en la que fue feliz", permite que Blanes salga de su cuarto, donde lo encontramos recluso en la primera parte del relato.

Para Onetti, la ciudad misma puede ser percibida como un encierro; en otras palabras, como una ampliación del cuarto.²¹ Por eso, la oscuridad de los cuartos se corresponde con la de la ciudad. Si Buenos Aires o la ciudad grande en general pueden definirse como una "tierra de nadie", es durante la noche cuando esta definición es más adecuada. En la novela *Para esta noche*, escrita en la misma época de *Tierra de nadie* (en 1943 la primera y en 1941 la segunda), el protagonista, Ossorio, dice: "Paso a paso en la noche voy a meterme conscientemente en la trampa sólo por miedo a morir solo en la noche".²² La novela, que transcurre desde el crepúsculo hasta el amanecer, puede cotejarse con otra obra nocturna como *El pozo* (1939), que transcurre básicamente dentro del cuarto de Eladio Lancero, y durante la noche. Asimismo, las horas en las que el narrador ve a

²¹ El mejor ejemplo de esta ciudad está dado por la descripción de Santa María, que "alzaba cada día un muro, tan superior y ajeno a nosotros —los viejos— de cemento o de cristal". En "*La novia robada*", en *Cuentos*, p. 361. La idea de la ciudad de cemento como un espacio opresor es uno de los rasgos compartidos por Onetti, Mallega y Martínez Estrada.

²² *Para esta noche*, 3ª ed. (Montevideo: Arca, 1967), p. 49. Sobre la función de la noche en la obra de Onetti, ver Marilyn Frankenthaler, *Onetti: la salvación por la forma* (New York: Abra, 1977), pp. 34 y ss.

Roberto entrar y salir del café en "Bienvenido, Bob" son las del atardecer y la noche. En todos estos casos, la oscuridad funciona como un elemento que define la naturaleza aislada del individuo urbano, que teme "morir solo en la noche".

Onetti es un escritor de la ciudad. Sus personajes sobrellevan una existencia oscura en las ciudades, pero pertenecen a ella. En un contexto no urbano, serían inimaginables.

Al igual que el protagonista de *Dos Passos* en 1919, que se embarca en una aventura revolucionaria en México, o que el de Knut Hamsun en *Hambre*, que piensa tomar un barco para América, los personajes de Onetti imaginan una salida de la ciudad. Esta salida no es un escenario oscuro, poblado por figuras anónimas y espacios vacíos, sino un escenario luminoso —la costa— en el que aparece la única figura redentora de Onetti: la muchacha.

6. Las costas de luz

Si la ciudad y los espacios interiores que le corresponden —el café, el hotel, el cuarto— son escenarios oscuros, en cambio la costa es el escenario de la luz. Como hemos visto, la oscuridad siempre está presente en la ciudad como un elemento que contribuye a definir las figuras que aparecen en ella. "Esa espantosa cosa negra", que persigue a María Esperanza en "Mascarada", las fotos pardas, "escasas de luz", que García envía a Rizzo en "El infierno tan temido", y los cuartos nocturnos en los que el narrador se encuentra con Bob, pertenecen a la ciudad. Lo mismo ocurre con la oficina "oscura y maloliente" en la que se queda el narrador de "Un sueño realizado". Por ello, la ciudad que el joven Bob planea construir es una ciudad luminosa, "de enceguecedora belleza sobre la costa".

Las dos ciudades en las que Onetti ha vivido la mayor parte de su vida —Montevideo y Buenos Aires— están al lado de una costa.

En sus relatos, la costa es un escenario luminoso que se opone a la oscuridad de los espacios urbanos. En un cuento de 1940, "Convalescencia", la protagonista, que es al mismo tiempo la narradora, está meditando en la playa mientras recuerda que:

"Había presentado, anteriormente, aquella libertad, el sentimiento de libertad que me llegaba de la playa en las mañanas iluminadas. Era como si alguien diestramente alojara todas mis ligaduras. Me sentía instalada en un tiempo remoto, segura en mi tierra despoblada, antes de la tribu y los primeros dioses."²³

La sensación de libertad ("aquella libertad") que la protagonista experimenta en la playa, viola la ley determinista que es inherente a la vida urbana. El espacio de la playa supone el ingreso a una existencia que trasciende los límites ("las ligaduras") impuestos por la ciudad.

La playa, el espacio abierto, aparece no solamente como una negación de la ciudad sino también como una negación de la vejez. La playa se opone a la vejez pues coloca a la protagonista en un lugar pretemporal ("antes de la tribu y los primeros dioses"), es decir, en un lugar precolectivo, en un lugar individual. Es la dimensión de la que vienen los portadores del sueño y el delirio en los relatos de Onetti. Hacia el final de "Convalescencia", el regreso a la ciudad está contaminado por la sensación de que "mi rostro envejecía rápidamente mientras, sordo y cauteloso, el dolor de la enfermedad volvía a mordirme el cuerpo".²⁴

²³ *Cuentos*, p. 100.

²⁴ *Cuentos*, p. 101. La idea de la ciudad como un territorio sometido a unas reglas generales está en la base de la concepción de Lewis Mumford, muy popularizada en sus libros sobre el tema. Del más importante de ellos, *The City in History*, tomamos la siguiente reflexión:

"To choose, to select, to discriminate, to exercise prudence of continent or forethought, to carry self-control to the point of abstinence, to have standards other than those of the market, and to serve limits other than those of im-

La costa, por lo tanto, es el escenario adecuado a la juventud. Para el individuo urbano y envejecido que está a merced de esas leyes, la costa y la juventud son paraísos que recobra solo fugazmente.

En una tierra de inmigrantes, la costa tiene el valor de ser un símbolo del pasado. Para el inmigrante, el paraíso del pasado tiene una forma concreta en sus recuerdos, en nombre de los cuales necesita negar el entorno urbano.

"Esbjerg en la costa" (1946) es un ejemplo de este tema. La protagonista del relato, la danesa Kirsten, es, como el Avesquín de Maílea, una inmigrante europea que vive en Buenos Aires. La idea que Kirsten guarda de su tierra natal se expresa en su visión idílica de un mundo campesino. Su campo natal, que sirve obviamente para oponerse a Buenos Aires, tiene para ella la aureola de un paraíso.

En la conciencia de la danesa Kirsten, como en la de Avesquín, el océano es la posibilidad de volver al espacio perdido de su país natal, que, según se lo describe a Montes, es un lugar donde "no hay ladrones" y en el que "los árboles son más grandes". En Dinamarca, sigue Kirsten, "al amanecer uno se despertaba cuando empezaban a chillar los pájaros de mar" y "la primavera está creciendo escondida debajo de la nieve hasta que sale de golpe y lo invade todo como una inundación".²⁵

diate consumption —these are impious heresies that would challenge the whole megalopolitan myth and deflate its economy. In such a "free" society, Henry Thoreau must rank as a greater public enemy than Karl Marx." (*En The City in History*, New York and London: Harcourt Brace, Jovanovich, 1961, p. 546.)

²⁵ *Cuentos*, p. 158. Este estado recuerda la condición del idilio que Eliot interpreta de Schiller en su *The Shape of Utopia*. Eliot se refiere a la condición del idilio citando el modelo propuesto por Schiller en la traducción que cita de *Naive and Sentimental Poetry*. Para Schiller, la condición del idilio es la de ser un modo de poesía que lleve al hombre no de vuelta a la Arcadia sino adelante, hacia Elysium, hacia un estado de la sociedad donde el hombre esté en paz consigo mismo y con el mundo exterior. El idilio, según Schiller, es el estado que reconcilia toda oposición

La visión idílica de esta tierra perdida crece gracias a que está hecha a la distancia, es decir, desde la ciudad material en la que Kirsten vive con Montes. Montes decide robar el dinero que su compañera necesita para volver. Al fracasar en su proyecto y ser descubierto por su jefe, debe resignarse a acompañarla algunas mañanas al puerto para mirar los barcos que parten hacia Europa.

La nostalgia de Kirsten se hace más explícita cuando se expresa en términos personales:

"En realidad no era Dinamarca; sólo una parte del país, un pedazo muy chico de tierra donde ella había nacido, había aprendido un lenguaje, donde había estado bailando por primera vez con un hombre y había visto morir a alguien que quería. Era un lugar que ella había perdido como quien pierde una cosa, y sin poder olvidarlo."²⁶

El espacio perdido es en realidad para ella el espacio que corresponde a un tiempo perdido. Este tiempo perdido es el de su ingreso a la vida, el de su juventud. Kirsten es una desterrada no solo de un espacio sino de un tiempo. Cuando Kirsten mira a los barcos volviendo hacia su tierra natal, está mirando también su juventud, perdida en una distancia tan inalcanzable como la de su país. La costa marca la frontera de su destierro. "Dinamarca" es precisamente el "país de juventud" del que Bob ha salido o la tierra que han abandonado Jacob y Orsini. Kirsten, al igual que ellos, es una desterrada.

A diferencia de la ciudad, que es un espacio de encierro, como hemos visto, "Dinamarca" es un espacio abierto. Esta diferencia en-

entre el tiempo actual y el ideal, que había provisto el material de la poesía elegiaca o satírica. Su tono dominante sería la calma que sigue a la obtención, y está acompañada por una sensación de infinito poder. *Naive and Sentimental Poetry* y *On the Sublime* son los textos sobre los que trabaja Eliot en *The Shape of Utopia* (Chicago: University of Chicago Press, 1970), pp. 56-82.

²⁶ *Cuentos*, p. 159.

tre espacio interior y espacio exterior, sugerida en "Esbjerg en la costa", aparece claramente en "La cara de la desgracia". Aunque este cuento fue publicado en 1960, su primera versión, bajo el título de "La larga historia", apareció en la revista uruguaya *Alfar*, en 1944.

En "La cara de la desgracia", el hotel al que llega el narrador lo introduce en la oscuridad. En una de las primeras escenas, el narrador se tiene que ayudar con un fósforo para leer el aviso de la puerta; luego se mira en el espejo, "casi a oscuras". Saliendo de la oscuridad del hotel, sin embargo, aparece la luz que baña el cuerpo de la muchacha a quien ve en la playa: "La vi de pronto bajo la exagerada luna de otoño".

La aparición de la muchacha está recalcada cuando el narrador la ve tras haber atravesado el bosque negro.²⁷ El juego de contrastes funciona en el tiempo como repentinidad ("de pronto"), y en el espacio como luminosidad ("exagerada luna"). La luz que despierta la muchacha se refleja a continuación en los charcos "brillantes y crecientes" que la rodean.

Los dos escenarios por los que transcurre "La cara de la desgracia" tienen una serie de situaciones vinculadas. El hotel en el que vive el narrador es el oscuro escenario del recuerdo de Julián, el hermano que acaba de suicidarse, y de la aparición de Betty, la repugnante amiga de Julián. La costa, en cambio, es el luminoso escenario en el que aparece la muchacha. El narrador sostiene un corto romance con esta muchacha, que es interrumpido por la muerte de la joven al final de la historia.

²⁷ La relación entre el bosque negro y la luz sugiere la posibilidad de que se trate de una reescritura de los escenarios de *La Divina Comedia*. Aunque esto no es posible, sobre todo teniendo en cuenta que Dante es uno de los autores predilectos de Onetti, el contraste entre un contexto oscuro y una aparición luminosa puede extenderse a otros autores modernos como Melville, Hawthorne y Poe, que Harry Levin analiza en su *The Power of Blackness* (New York: Alfred Knopf, 1970).

La muchacha en el contexto de la playa, como una figura luminosa, reaparece en "La novia robada", donde también Moncha se pasea por la costa de Santa María, durante las noches, con su traje de novia. Como hemos visto, Moncha niega la realidad gris de su ciudad y rechaza la noticia de la muerte de Marcos. La relación entre la muchacha y la luz aparece finalmente también en la propia Inés de "Bienvenido, Bob", que se encuentra con el narrador durante un "mediodía impuesto por mi desesperación", y luego cuando el narrador evoca su imagen unos años después en las "ventanas brillantes del café". En "La cara de la desgracia" y en "La novia robada", la presencia de la Luna, una figura blanca dentro de un contexto oscuro, es el símbolo de esta muchacha.²⁸

La muchacha en la costa como una negación del espacio masculino del café es también una negación del espacio masculino de la ciudad. Buenos Aires, que debido a la inmigración tenía un alto porcentaje de población masculina hacia la década del treinta (la mayor parte de los inmigrantes, como se sabe, llegaba sin esposas o compañeras), no es el escenario adecuado a la muchacha de estos relatos. Mientras que la ciudad es el territorio de la humanidad que envejece y se degrada, la naturaleza es más perdurable y poderosa, y en ella es que aparece una figura blanca que niega su oscuridad.

²⁸ Esta operación de colocar una imagen luminosa que contraste con todo lo que lo rodea puede ocurrir también en el tiempo. Es el caso del recuerdo de Díaz Grey en "La casa en la arena" (1949), quien se representa su encuentro con Molly en la cabaña como "el único recuerdo que quiso permanecer en él, cambiante, ya sin fecha". Esta actitud hacia el "único" momento luminoso del pasado está maravillosamente descrita en las páginas finales de "Noches blancas" (1848) de Dostoiévsky cuando, contra el resto de la existencia, aparece "un momento de dicha". Este recuerdo está representado por el "rayo de sol que por un segundo se había abierto paso a través de una nube", antes de que la escena se oscurezca otra vez. El personaje se pregunta sobre esta oscuridad: "¿Era mi futuro triste y vacío que aparecía delante de mí?"

Por el espacio de tranquilidad que representa en "Convalescencia", por ser el contexto en el que aparece la figura femenina en "La cara de la desgracia" y "La novia robada", puede decirse que la costa es en estos relatos una *eutopía*, es decir, un lugar privilegiado. Estos lugares privilegiados existen básicamente como una respuesta al lugar condensado, que es el espacio interior de la ciudad y la ciudad misma como un espacio cerrado. El carácter excepcional de este lugar proviene del carácter cotidiano de la vida urbana, en la que los personajes están, como en el relato de Mallea, "sumergidos". Solo en los breves e intensos interludios de la vida urbana, aparece la costa.

Esta mezcla de una conciencia amarga de la realidad y de una ilusión idealista recorre todos los relatos de Onetti, otorgándoles su ambigüedad y su conflicto dramáticos.

Como puede verse, en la visión de Onetti hay un sistema en la aplicación de las leyes que determinan la existencia. Estas leyes rigen tanto para sus tiempos (vejez presente y juventud perdida) como para sus espacios (ciudad presente y paraíso perdido). Aun cuando estas coordenadas no son obvias en una primera lectura, se extienden a toda la obra corta del escritor uruguayo, y conforman un sistema vital.

V. LAS TÉCNICAS DEL NARRADOR

1. El discurso interior y la traslación espacial. El cambio de nivel de presencia

El narrador de Onetti es un ser interior, que vive a una cierta distancia de la realidad tangible. Está agazapado en su conciencia, desde donde narra. El lector está más cerca de él que de los hechos que cuenta. En ocasiones, recuerda acontecimientos que ocurrieron mucho tiempo antes. Desde esa zona de la intimidad en la que se ubica, hay una enorme distancia frente a sus acontecimientos y personajes.

Ello le permite hacer descripciones minuciosas y elaborar reflexiones en torno de las situaciones. Sin embargo, con frecuencia se acerca a los hechos para contarnos la historia desde cerca. Es un narrador espacialmente multivalente, que se acerca y se aleja de los hechos, para dar cuenta de ellos y también para evaluarlos y soportarlos. En la zona remota, distante, desde la que con frecuencia se encuentra, usa el discurso interior, a modo de confesión privada, para dar cuenta de su historia.

El discurso interior es un registro privado de sensaciones, conclusiones, percepciones y reflexiones elaboradas por el narrador en el fondo de su conciencia. Con frecuencia se trata de un personaje-narrador que, habiendo renunciado a comunicarse con los demás personajes, escribe a modo de confesión, solo para el lector. Muchos inicios, como el de "Bienvenido, Bob" ("Es seguro que cada día estará más viejo, más lejos del tiempo en que se llamaba Bob..."),

establecen el discurso interior como la técnica básica de un narrador privado y distanciado.

Este narrador tiene, entre otras, dos funciones: la descripción y la reflexión. Un ejemplo notable de la primera es la de la mujer que aparece en el hotel en "Un sueño realizado" ("Lo que no podía olvidarse de ella..."). Ejemplos de lo segundo son reflexiones como la que aparece en "El infierno tan temido": "La segunda falta —la venganza— era menos grave que la primera —la traición—, pero también menos soportable". En ambos casos, el narrador usa el discurso interior para ofrecer una versión detallada, inmóvil, de un personaje, o una reflexión sobre sus actos o sobre los hechos en los que está envuelto.

El narrador remoto que usa el discurso interior puede sustituir y alternarse con el narrador inmediato. Un ejemplo notable del tránsito de un narrador inmediato a un narrador distanciado en la misma secuencia ocurre en la conversación entre Bob y el narrador. Luego de registrar de modo directo el discurso de Bob ("Usted no se va a casar con mi hermana..."), se produce un salto de nivel de presencia del personaje de Bob. Después de "escuchar" desde muy cerca el feroz discurso de Bob, hay un salto de distanciamiento que refugia al narrador en su discurso interior. El narrador escoge dejar a Bob a la mitad de una frase para enfatizar ese salto: "Y usted pretende... 'Tampoco entonces podía yo romperle la cara.'"

Este salto del registro directo al discurso interior se afirma luego: "A mi lado Bob estaba diciendo que ni siquiera él, alguien como él, era digno de mirar a Inés a los ojos. Pobre chico, pensé con admiración. Estuvo diciendo que en aquello que llamaba vejez..."¹

El paso del registro del diálogo directo de Bob ("Usted no se va a casar con mi hermana") a los distanciadores "Estuvo diciendo..."

¹ *Cuentos*, p. 129.

y "estaba diciendo" lo aleja de su interlocutor y lo repliega en un discurso interior donde el narrador de Onetti se siente a salvo de las amenazas de Bob. Al aislarse de Bob para protegerse, opta por dar cuenta desde una distancia ("Estuvo diciendo que..."), con lo que atrae la complicidad del lector desde ese discurso indirecto.

Este mismo salto de un registro directo a un discurso interior se encuentra en pasajes de "Jacob y el otro":

"—Tanto gusto, tanto gusto.

Pero ya había respirado el dolor agrio y mortecino de la derrota, ya había calculado la juventud sin desgaste del turco, la manera perfecta en que tenía distribuidos en el cuerpo los 100 kilos de peso. "No hay ni un gramo de grasa de más, ni un gramo de inteligencia o sensibilidad, no hay esperanzas. Tres minutos; pobre Jacob Van Oppen."²

Hay que recordar que este narrador, uno de cuyos mejores ejemplos es el príncipe Orsini, nunca confronta con la verdad a sus interlocutores. Sigue la consigna de la introducción a "Tan triste como ella", firmada por JCO: "Nunca miré de frente tu cara, nunca te mostré la mía."

2. La inmovilidad de los retratos

En el inmóvil mundo de Onetti abundan las cláusulas sin verbo principal o con verbos que no expresan acciones físicas. Los personajes con frecuencia aparecen como retratos minuciosos y fijos. Las acciones no los definen. Los verbos que los acompañan se refieren a su "ser" o a su mirada o a su apariencia, y no a sus actos. La ausencia de verbos de acción con frecuencia subraya no solo la naturaleza inmóvil de los personajes sino la de su observador. Los retratos son producto de un narrador acucioso:

² *Cuentos*: "Jacob y el otro", p. 270.

"Repentinamente triste y enloquecido, miré la sonrisa que la muchacha ofrecía al cansancio, el pelo duro y revuelto, la delgada nariz curva que se movía con la respiración, el ángulo infantil en que habían sido impostados los ojos en la cara —y que ya nada tenía que ver con la edad, que había sido dispuesto de una vez por todas y por la muerte—, el excesivo espacio que concedían a la esclerótica. Miré aquella luz de sudor y de la fatiga que iba recogiendo el resplandor último o primero del anochecer para cubrirse y destacar como una máscara fosforescente en la oscuridad próxima."³

La inmovilidad no es un sinónimo de falta de vida en los personajes. Por el contrario, cada uno de los detalles del aspecto (el pelo duro, la nariz curva, el ángulo de los ojos) tiene una vitalidad propia. El narrador de Onetti es un observador minucioso y elocuente del rostro como un indicio de la personalidad:

"Pero la cabeza con su pelo endurecido, la nariz achatada, la boca oscura, alargada en forma de hoz con las puntas hacia abajo, lacias, goteantes, permanecía inmóvil, invariable su volumen en el aire sombrío que olía a sentina, más dura a cada paso de mis ojos por los pómulos y la frente y el mentón que no se resolvía a colgar."⁴

En descripciones como esta, cada parte del rostro (el pelo, la boca, los pómulos, etc.) tiene una vida propia, independiente de las otras partes. La minuciosidad de Onetti es intensa y sin dejar de ser objetiva. La etopeya mantiene los objetos del retrato inmóviles en un énfasis en cada uno de sus detalles: "Bajo la luz suave y limpia, la cara de la mujer y también lo que brillaba en su cuerpo, zonas del vestido, las uñas en la mano sin guante, el mango del paraguas, el reloj con su cadena, parecían volver a ser ellos mismos, liberados de la tortura del día luminoso".⁵

³ *Cuentos*. "La cara de la desgracia", p. 228.

⁴ *Cuentos*. "La cara de la desgracia", p. 254.

⁵ *Cuentos*. "Un sueño realizado", p. 110.

Verbos como "ser", "parecer" o los reflexivos "se" abundan en estos retratos. Estos recursos subrayan la intención de mostrar a muchos personajes como seres pasivos, "incapaces de molestar". Se trata, pues, literalmente de una vida sin acción, expresada consecuentemente por oraciones con verbos que no expresan acción, o por aquellas que carecen de verbos: "Era muy afable, incapaz de molestar y desde los treinta años le salía del chaleco olor a viejo. Olor que no puede definirse, que se ignora de qué proviene."⁶

Bob, en cambio, aparece colmado de verbos. Sin embargo, estos aparecen con frecuencia como gerundios, desde la perspectiva inmóvil del narrador. Estos gerundios funcionan como distanciadores, pues relativizan y retardan sus acciones en tiempos continuos:

"Casi siempre solo, escuchando jazz, la cara soñolienta, dichosa y pálida, moviendo la cabeza para saludarme cuando yo pasaba, siguiéndome con los ojos tanto tiempo como yo me quedara, tanto tiempo como me fuera posible soportar su mirada azul detenida incansable en mí, manteniendo sin esfuerzo el intenso desprecio y la burla más suave."⁷

En ocasiones, el narrador puede tomar un solo rasgo físico y elaborar una descripción general sobre él. Los ojos y el pelo son preferidos en las descripciones:

"A escondidas, ella le miraba los ojos. Si puede darse el nombre de mirada a la cautela, al relámpago frío, a su cálculo. Los ojos del hombre, sin delatarse, se hacían más grandes y claros, cada vez, cada mañana. Pero él no trataba de esconderlos; solo quería desviar, sin grosería, lo que los ojos estaban condenados a preguntarse y decir."⁸

⁶ *Cuentos*. "La cara de la desgracia", p. 230.

⁷ *Cuentos*. "Bienvenido, Bob", p. 125.

⁸ *Cuentos*. "Tan triste como ella", p. 294.

3. Las anáforas

Sin embargo, este universo inmóvil de Onetti se dinamiza con frecuencia, y para lograrlo, recurre a las anáforas y enumeraciones que coinciden con los momentos de revelación de la historia:

"Todo el tiempo pensando en Bob, en su pureza, su fe, en la audacia de sus pasados sueños. Pensando en el Bob que amaba la música, el Bob que planeaba ennoblecir la vida de los hombres construyendo una ciudad de ennegecedora belleza para cinco millones de habitantes a lo largo de la costa del río; el Bob que no podía mentir nunca; el Bob que proclamaba la lucha de jóvenes contra viejos, el Bob dueño del futuro y del mundo. Pensando minucioso y plácido en todo eso frente al hombre de dedos sucios de tabaco llamado Roberto, que lleva una vida grotesca, trabajando en cualquier hedionda oficina, casado con una mujer a quien nombra "mi señora"; el hombre que se pasa esos largos domingos hundido en el asiento del café, examinando diarios y jugando a las carreras por teléfono."⁹

Las anáforas se presentan en los momentos de revelación de la ilusión que muestran los personajes en sus sueños:

"Pero ella no habló de ningún hombre y, con la voz ronca y blanda, como si acabara de llorar; le dijo que podían dejarse las bicicletas en la calle, o los negocios abiertos cuando uno va a cualquier lado, porque en Dinamarca no hay ladrones; le dijo que los árboles eran más grandes y más viejos que los de cualquier lugar del mundo y que tenían olor, cada árbol un olor que no podía ser confundido, que se conservaba único aun mezclado con el olor de los otros bosques; dijo que al amanecer uno se despertaba cuando empezaban a chillar pájaros de mar y se oía el ruido de las escopetas de los cazadores; y ahí la primavera está creciendo escondida debajo de la nieve hasta que salta de golpe y lo invade todo como una inundación y la gente hace el comentario del deshielo."¹⁰

⁹ *Cuentos*. "Bienvenido, Bob", p. 131.

¹⁰ *Cuentos*. "Esbjerg en la costa", p. 158.

Esta dialéctica entre la inmovilidad y el dinamismo en el lenguaje es constante en los relatos, y a ella se debe su buen desarrollo. Los personajes que aparecen pasivos o inmóviles son también capaces de expresarse a través de enumeraciones y anáforas, y a ello se debe el éxito de un lenguaje que se reinventa y hace variaciones. Anáforas como la de la escena final de "Un sueño realizado" ("Vi...") tienen el propósito de poner de relieve el momento de la revelación de lo sagrado, el sueño de la mujer. En un universo de pocos verbos o de verbos que no expresan acción, estas anáforas resultan movilizadores dramáticos convenientes. Son usados en los momentos de clímax.

4. Las antítesis y las comparaciones

El universo de Onetti es ambiguo, poblado de contradicciones. Si Bob siente por el narrador "el intenso desprecio y la burla más suave", el narrador no deja de suplicarle, clavando una tecla con "cobarde ferocidad en el silencio de la casa", que tenga alguna compasión hacia él. La relación con Bob, hecha de odio, pero también de necesidad, está marcada por la ambigüedad del narrador. No es cierto que solo tenga por él un "vergonzante desprecio", aunque esta última imagen ya es lo suficientemente ambigua.

A lo largo de toda su obra, se realiza un juego de luces y de sombras en los que los personajes transitan. Mientras Blanes y Langman viven en la oscuridad de sus piezas, la protagonista de "Un sueño realizado" aparece iluminada bajo las luces de los reflectores. Moncha está iluminada por una luz, en contraste con el sol melancólico que baña a los habitantes de Santa María.

Esta antítesis visual no solo es un contraste sino también un comentario a la naturaleza múltiple de los personajes. Los contrastes no excluyen la ambigüedad. Orsini odia y teme, pero también necesita y tiene compasión de Jacob. La realidad y el sueño, en esta

visión, no son antitéticas ni complementarias. Son parte integral del mismo personaje.

Esta ambigüedad está retratada en una de las mejores frases de sus relatos: "Me ofreció el vaso con una sonrisa tolerante, bondadosamente cínica".¹¹

Este cinismo bondadoso es quizá una de las mejores definiciones de sus protagonistas. Es el de Langman, el del narrador de "Bienvenido, Bob" y probablemente el del propio Onetti.

De estos recursos formales, uno de ellos, el de las cláusulas sin verbo o con verbos que no expresan acción, resulta el más adecuado para representar el mundo de los escépticos. Las anáforas y enumeraciones, en cambio, son las apropiadas a los momentos de revelación de los sueños. La alternancia de estos recursos formales está integrada a los elementos fundamentales de su visión: el escepticismo y el delirio.

VI. DESDE LA PENUMBRA

Los personajes de Onetti pueden ser descritos como soñadores en la penumbra. Viven en un permanente claroscuro, una mezcla de la oscuridad de su escepticismo y los golpes de luz propios del mundo de los sueños. La dialéctica entre su nostalgia del ideal y la conciencia de la realidad temporal y espacial en la que viven es esencial a sus historias. Sin embargo, su obra no parece ofrecer nunca conclusiones definitivas en su visión de los seres humanos. Su mundo es relativo y opaco, intenso y fulgurante, inmóvil y dinámico al mismo tiempo. Es un mundo tenso, que no se resuelve en una lección o situación definitiva.

Acompañando su cinismo, su escepticismo y su visión fatalista del mundo, en estos personajes aparecen también la inocencia, la compasión y, con frecuencia, la ternura y el amor. Estos dos niveles no se complementan sino que interactúan como inseparables unos de otros. En las visiones más pesimistas, con frecuencia, anidan emociones estimuladas por la visión de una muchacha en una bicicleta, junto a la costa. Uno de los recursos habituales de Onetti consiste en presentar a narradores lúcidos y fatalistas, convencidos de las determinaciones de su entorno, que sin embargo se ven deslumbrados por la irrupción de un personaje (la muchacha en "La cara de la desgracia" o la mujer de "Un sueño realizado", por ejemplo) que altera esta realidad sombría. Esta intrusión viola todos los códigos de su escepticismo y aparece como una revelación en sus vidas por que revela su inocencia esencial. Este no es un mensaje externo o distante. A lo largo de los relatos, descubrimos que la aparición de

¹¹ *Cuentos*. "El álbum", p. 185.

estos personajes femeninos “redentores” funciona como el estímulo de una inocencia que era natural a los protagonistas.

Estos personajes reveladores no son nunca seres fantásticos o caricaturescos. Todos ellos aparecen siempre como parte de un código realista. Es entonces cuando figuras luminosas como Jacob o la mujer de “Un sueño realizado” descubren la naturaleza esencialmente frágil, inocente, desencantada del escepticismo. Esta visión integrada del escepticismo y la inocencia, como parte de una misma composición, es la característica fundamental de los personajes de Onetti.

La dramatización y revelación de la inocencia esencial de la que está compuesto su escepticismo es por ello una de las operaciones esenciales de sus relatos. Por eso Langman se transforma al ver la presentación de la obra de teatro, y por eso Orsini alza las manos del campeón al final de la pelea. Por esa razón también Montes acompaña a Kirsten y Risso muere, detrás de su apariencia de suficiencia, herido en lo que “de veras renía de vulnerable”.

Los protagonistas de Onetti pueden ser definidos por ello como seres frágiles, descorazonados, quebradizos, y también lúcidos, escépticos y fatalistas. Estas últimas características les son tan naturales como las primeras. No son complementarias ni antitéticas sino naturales una a la otra. Su escepticismo es una señal de su inocencia. Su admiración por los seres soñadores es un indicio de su escepticismo. La pasividad y la soledad son propias de seres que han renunciado a la vida y que, sin embargo, se ven sorprendidos, de pronto, por un evento excepcional. Nuestra relación con estos personajes—con Langman, con Orsini, con Risso— es una relación en la que asistimos a esta travesía de descubrimiento. La irrupción de la luz, la llegada de las mujeres y de los niños como Jacob a este mundo, es el motivo central de estos relatos. Este viaje siempre es sorpresivo y revelador. No son por ello personajes oscuros o luminosos sino habitantes de la penumbra.

Sin embargo, los narradores de Onetti no se sienten del todo a disgusto en la oscuridad. En realidad, no podríamos imaginarlos en un contexto distinto al que los rodea. Es probable que estén hechos a él. Los cuartos oscuros, la soledad de los cafés y los hoteles de mala muerte son en cierto modo sus hogares naturales. Su nostalgia por la inocencia es parte de su identidad. Sin embargo, no quieren, o saben que no pueden, realmente vivir en un mundo de armonía y de luz. Están morbosamente satisfechos con su soledad y su frustración. Superar su nostalgia sería violentarse y negarse a sí mismos. Su inocencia aparece solo por determinados momentos, pero en sus protagonistas masculinos nunca busca verdaderamente imponerse sobre la realidad. Ver a un personaje onetiano sólo como un nostálgico del paraíso sería tener una versión parcial. También es un feliz habitante de su infierno. Ha intimado con las marcas de su fracaso. No es un recién llegado. Está siempre protegido por su ironía.

Esta ambigüedad esencial de su visión, integrada en sus recursos formales, hace de Onetti un gran escritor. Sus relatos ofrecen historias originales y potentes. Sus personajes se ven colocados en situaciones ambiguas y complejas en las que coexisten distintas experiencias y emociones. Pero la profundidad de su visión se ve acompañada por la potencia de sus dotes de contador de historias. Ninguno de sus relatos renuncia a historias centrales que envuelven a diferentes personajes en base a un desarrollo de la intriga y la expectativa. Esas historias aparecen como una exploración en la conducta de sus personajes y, por extensión, de los seres humanos enfrentados a situaciones límite, entre la ilusión del sueño y la inercia del deterioro. Este arco de contrastes está iluminado por un estilo propio.

La obra de Onetti cumple con lo que me parecen los dos requisitos básicos de un gran autor: la creación de un lenguaje y la creación de un universo propios. Su realismo está lleno de alusiones al poder de los sueños. Sus personajes viven en este mundo pero ansían todos

los otros, aunque ese sea un ejercicio propio de los escépticos, que saben que no pueden abandonar de veras su entorno. Estos elementos --la concepción ambigua de los personajes y situaciones, y la versatilidad de las técnicas narrativas ajustadas a esa visión-- definen sus grandes relatos como dramatizaciones de la interacción entre la realidad y el sueño.

En esa penumbra desde la que sueña, en cierto modo todas las posibilidades de lo humano se integran. La rebelión de los soñadores, la reflexión de los derrotados, la violencia del amor, los constrñimientos del paso del tiempo y los límites fatales del espacio forman parte de su universo. Pero estos términos generales están cristalizados en algunas imágenes imperecederas. La llegada de la mujer al hotel de Langman, la escenificación de su sueño, los encuentros con Bob en la sala de la casa y en la cantina, los sobres con las fotos sórdidas que llegan al periódico, el rostro iluminado de Jacob en la iglesia, los gestos de Orsini intentando convencer a Adriana, la noche de la pelea en el Apolo, el velo de novia de Moncha. Estas imágenes verbales se quedan con nosotros para siempre, quizá por razones que "las palabras no sirven para explicar". Ningún escritor ha reflejado mejor que Onetti a un hombre sumido en la oscuridad que sin embargo proyecta desde allí sueños luminosos y redentores.

NOTA DEL AUTOR

Este libro se originó en mi tesis doctoral *Onetti. Las leyes de la ciudad y la vejez*, que terminé de escribir en 1984, al final de mi estancia en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas, en Austin. Quisiera agradecer al Departamento de Español de ese centro de estudios y especialmente al asesor de ese trabajo, el profesor Julio Ortega, gran profesor y amigo. Mi gratitud se extiende a otros magníficos maestros como Luis y Amalia Arocena, Juan y Frances López Morillas, Lily Litvak, Christopher Middleton, Tom Staley, Carlos Solé, Robert Brody, Enrique Fierro, Ida Vitale, Pablo Beltrán de Heredia, Charles Rossman y Marcela Loiseau. También quisiera agradecer a amigos muy queridos como Ángel Delgado Gómez, Aníbal González Pérez, César Ferreira, Meg Creet, Gallen Greaser, Martín, Amalita y Fernando Arocena, Julio de la Llata, Horacio Peña, Enylton de Sa Rego, Rodrigo Cánovas, Pedro y Karen Fraile, Efraín Trelles, Vicky Unruh, Ivan Ulichur, Gabriela Rota, Arnal Guzmán, Manuel Delgado, Alice Poust, Robert Lewis, Judy Costello, Javier Villarreal, Michael Skadden, Michael Powers, Sherry Rusher, Amy Simpson y Vernon McGee, entre otros. Un recuerdo especial para Kristin, a quien conocí en esos años y que es la mujer de mi vida desde entonces. Reescribir y corregir este libro ha sido como estar juntos otra vez.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Abousse-Baside, Paul. *Auguste Comte* (Paris: Presses Universitaires, 1968).
- Affron, Charles. *Patterns of Failure in La Comédie Humaine* (New Haven and London: Yale University Press, 1966).
- Auerbach, Erich. *Mimesis*, trad. de Willard y R. Task (Princeton: Princeton University Press, 1974).
- Balzac, Honoré de. *Avant-Propos a La Comédie Humaine* (Paris: NRF, 1951).
- Balzac, Honoré de. *L'Oeuvre* (Paris: Ed. Albert Beguin, Formers et Reflers, 1949-1953).
- Banfield, Edgard. *The Unheavenly City* (Boston and Toronto: Little, Brown and Company, 1968).
- Benjamin, Walter. *Reflections*, trad. de Edmund Jephcott (Harcourt Brace Jovanovich: New York, 1978).
- Benjamin, Walter. *One Way Street and other Writings*, trad. por Edmund Jephcott (NLB, London, 1979).
- Bertault, Philippe. *Balzac-l'homme et l'oeuvre* (Paris: Haier-Borvin, 1946).
- Bertaut Jules. *Le Père Goriot de Balzac* (Amiens: Edgar Malfere, 1928).
- Bichat, Marie-Francoise-Xavier. *Recherches Physiologiques sur la vie et la mort* (Paris: 1800).
- Bichat, Marie-Francoise-Xavier. *Anatomie Générale appliquée à la Physiologie et à la médecine* (Paris: J.S. Chaude, 1821).
- Bowle, John. *Politics and Opinion in the Nineteenth Century* (London: Jonathan Cape, 1954).
- Buckley, Jerome. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* (Cambridge: Harvard University Press, 1974).
- Bulter, Samuel. *Erubon* (New York: Modern Library, 1955).
- Carlyle, Thomas. *Past and Present* (London: Collected-Shilling-Edition, 1839).

- Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit* (Paris: Gallimard, 1952).
- Céline, Louis-Ferdinand. *Mort à crédit* (Paris: Gallimard, 1952).
- Comte, Auguste. *Cours de philosophie positive* (Paris: Société Positiviste, 1830).
- Charlton, D.G. *Positivist Thought in France* (Oxford: Oxford University Press, 1959).
- Darwin, Charles. *The Origin of Species* (London: J. Murray, 1861).
- Deschamps, Gaston. *La vie et les livres* (Paris: Armand Colin, 1895).
- D'esneval, Aurée. *Balzac et la provinciale à Paris* (Paris: Nouvelles éditions latines, 1976).
- Dorgan, E. Preston, Drowing, Georte y otros. *Studies in Balzac's Realism*, (Chicago: University of Chicago Press, 1932).
- Dickens, Charles. *Great Expectations* (New York and London: Macmillan, 1931).
- Dos Passos, John. *USA* (Boston: Houghton Mifflin, 1960).
- Elliot, Robert. *The Shape of Utopia* (Chicago: University of Chicago Press, 1970).
- Fanger, Donald. *Dostoevsky and Romantic Realism* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1974).
- Faulkner, William. *The Hamlet* (New York: Vintage Books, 1964).
- Festa-McCormick, Diana. *Honoré de Balzac* (Boston: Twayne Publishers, 1979).
- Foucault, Michel. *Naissance de la Clinique* (Paris: Presses Universitaires, 1972).
- Fouillé, Alfred. *L'idée moderne du droit en Allemagne, en Angleterre, et en France* (Paris: Hachette, 1878).
- Fyodorov, N.F. "The Question of Brotherhood or Relatedness". En *Russian Philosophy*, vol. 3 (Chicago: Quadrangle, 1969).
- Gasman, Daniel. *The Scientific Origins of National Socialism* (London: Macdonald, 1971).
- Gaupp, Edmund. *August Weismann, sein Leben und sein Werk* (Jena, 1917).
- Gerson, Noel. *The Prodigal Genius. The Life and Times of Honoré de Balzac* (New York: Doubleday, 1972).
- Gruman, Gerald. "An Historical Introduction to Ideas about Voluntary Euthanasia", en *Omega, journal of Death and Dying* (Philadelphia, 1973).
- Gruman, Gerald. *Longevity, en Dictionary of the History of Ideas*, vol. 3, Philip Weiner, editor (New York: Charles Scribners, 1973).
- Gruman, Gerald. *Death and Dying. Historical Perspectives*, en *Encyclopedia of Bioethics*, vol. 1, Warren Reich, editor (New York and London: Macmillan, 1973).
- Haeckel, Ernst. *Anthropogenie* (Leipzig, 1874).
- Haeckel, Ernst. *Generelle Morphologie der Organism* (Berlín, 1866).
- Haeckel, Ernst. *The Wonders of Life. A Study of Biological Philosophy*, trad. por J. McCabe (New York: Harper, 1904).
- Hamsun, Knut. *Hunger*, traducción de Robert Bly (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1979).
- Hearnshaw, T. *The Social and Political Ideas of Some Representative Thinkers of the Victorian Age* (New York: Barnes and Noble, 1950).
- Hoffman, editor. *William Faulkner, Three Decades of Criticism* (East Lausín: Michigan University Press, 1960).
- Hofstadter, Richard. *Social Darwinism in American Thought* (Boston: Beacon Press, 1945).
- Joyce, James. *Dubliners* (London: J. Cape, 1934).
- Knapp, Bettina. *Céline: Man of Hate* (Birmingham: University of Alabama Press, 1974).
- Levy-Bruhl, L. *La Philosophie d'Auguste Comte* (Paris: Felix Alcan, 1934).
- Lofland, Lyn. *A World of Strangers* (New York: Basic Books, 1973).
- Marceau, Felicien. *Balzac et son Monde* (Paris: Gallimard, 1970).
- May, Walter. *Ernst Haeckel-Versuch Einer Chronik Seines Lebens und Wirkens* (Leipzig, 1909).
- McCarthy, Patrick. *Céline* (New York: Viking Press, 1975).
- Medawar, Charles. *Living in Cities* (London: Penguin, 1975).
- Miner, Ward. *The World of Faulkner* (New York: Cooper Square, 1963).
- Moseley, H.N. "Wismann and the Importance of Sexual Reproduction for the Theory of Selection", en *Nature*, vol. 34, October (London, 1886).
- Moseley, H.N. *Continuity of Germ-Plasma Considered as a Basis for Heredity* (London: Macmillan, 1886)
- Mosse, G.L. *The Culture of Western Europe* (Chicago: Rand McNally, 1961).
- Mumford, Lewis. *The City in History* (New York and London: Harvest, 1961).
- Mumford, Lewis. *The Urban Prospect* (New York and London: HBJ, 1956).

- Nordau, Ann y Maxa. *Max Nordau* (New York, the Max Nordau Committee, 1943).
- Nordau, Max. *Die Konventionellen Lügen der Kulturmenscheit* (Chicago: Gindele Printing, 1884).
- Nordau, Max. *Paradoxe* (Chicago, 1885).
- Nordau, Max. *Ernährung* (Berlin: C. Duncker, 1893).
- Nordenskiöld, R. *History of Biology* (New York: Tudor, 1928).
- O'Connell, David. *Louis Ferdinand Céline* (Boston: Twayne, 1976).
- Oliver, E.J. *Honoré de Balzac* (New York: Macmillan, 1964).
- Osler, Charles. "The Fixed Period", en *The Fixed Period Controversy*, Gerald Gruman, editor (New York: Arno Press, 1979).
- Raban, Jonathan. *Soft City* (New York: Dutton, 1974).
- Reade, Winwood. *The Martyrdom of Man* (London: K. Paul, 1892).
- Renan. *Oeuvres Complètes*, 7 vols. (Paris: Calmann Lévy, 1949).
- Ribot, Théodule Armand. *Psychologie des Sentiments* (Paris, 1896).
- Romanes, George John. *An Examination of Weismannism* (Chicago: Open Court, 1899).
- Samaran, Charles. "Paris", en *Balzac, le livre du Centenaire* (Paris: Flammarion, 1952).
- Simmel, Georg. "The Metropolis and Mental Life", trad., de H.H. Gerli, en *Classical Essays on the Culture of Cities*, Richard Sennett, editor (New York: ACC, 1969).
- Spears, Monroe. *Dionysus and the City* (New York: Oxford University Press, 1970).
- Stern, Fritz. *The Politics of Cultural Despair: A Study in the Rise of German Ideology* (Berkeley: University of California Press, 1961).
- Stern, M.L. *Die Philosophie und die Antropogenie des Prof. Ernst Haeckel* (Berlin: Verlag und Theobald, 1879).
- Taine, Hippolyte. *Balzac-A Critical Study*, Trad. de L. O'Rourke (New York: Fung and Wagnalls, 1906).
- Thibet, Allen. *Céline: The Novel as a Delirium* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1972).
- Wallace, Alfred Russell. *Darwinism* (London: Macmillan, 1897).
- Weisman, August. *On Germinal Selection as a Source of Definite Variation*, trad., de Thomas McCormack (Chicago: Open Court, 1902).
- Weismann, August. *The Evolution Theory*, trad., con cooperación del autor, por Arthur Thompson (London: Edward Arnold, 1904).

- Weismann, August. *Vorträge über Descendenztheorie* (Freiburg, 1913).
- Weber, Max. "The Nature of the City", en *Classic Essays in the Culture of Cities*, Richard Sennet, editor (New York: ACC, 1969).
- Wilson, Colin. *The Outsider* (London: Victor Gollang, 1970).
- Zeman, Frederic. "Life's Late Years: Studies in the Medical History of Old Age", en *Roots of Modern Gerontology and Geriatrics*, Gerlad Gruman, editor (New York: Arno Press, 1979).

BIBLIOGRAFÍA DE TEMAS ARGENTINOS E HISPANOAMERICANOS

- Agosti, Héctor. *Ingenieros, ciudadano de la Juventud* (Buenos Aires: Futuro, 1945).
- Albarrán Puente, Gonzalo. *El pensamiento de J. E. Rodó* (Madrid: Cultura Hispánica, 1953).
- Alberdi, Juan Bautista. *Fragmento preliminar al estudio del Derecho* (Buenos Aires: Instituto de Historia del Derecho Argentino, TEXCO, 1942).
- Alen Lascano, Luis. *La Argentina ilusionada* (Buenos Aires: La Bastilla, 1975).
- Ardao, Arturo. *Etapas de la inteligencia uruguaya* (Montevideo: Universidad de la República, 1971).
- Ardao, Arturo. *Orígenes de la influencia de Renán en el Uruguay* (Montevideo: Instituto de Investigaciones y Archivos, 1955).
- Arit, Roberto. *Los siete locos* (Buenos Aires: Losada, 1983).
- Arit, Roberto. *Los lanzallamas* (Buenos Aires: Losada, 1977).
- Arocena, Luis A. *A Porteño's View en Buenos Aires: 400 Years*, Ross y McGann, editores (Austin and London: University of Texas Press, 1982).
- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología* (Buenos Aires: Sudamericana, 1983).
- Baldrich, Alberto. *La juventud argentina y la revolución del cuatro de junio* (Buenos Aires, 1946).
- Barrenechea, Ana María. *El conflicto generacional en dos novelistas hispanoamericanos: Adolfo Bioy Casares y Elena Portocarrero* (New York: University Company, 1975).
- Benchetut, Jorge. *Juventud, violencia y justicia* (Buenos Aires: Libera, 1977).
- Bermann, Gregorio. *Juventud en América* (México: Ed. Cuadernos Americanos, 1946).
- Bioy Casares, Adolfo. *17 disparos contra lo porvenir* (Buenos Aires: Tor, 1933).

- Bioy Casares, Adolfo. *Luis Greve, muerto* (Buenos Aires: Destiempo, 1937).
- Bioy Casares, Adolfo. *Caos* (Buenos Aires: Vida y Zona, 1937).
- Bioy Casares, Adolfo. *La trama celeste* (Buenos Aires: Sur, 1948).
- Bioy Casares, Adolfo. *Diario de la guerra del cerdo* (Buenos Aires: Emecé, 1969).
- Borges, Jorge Luis. *Obra poética completa* (Buenos Aires: Emecé, 1977).
- Borges, Jorge Luis. *Discusión* (Buenos Aires: Sur, 1932).
- Borges, Jorge Luis. "Tareas y destino de Buenos Aires", en *Homenaje a Buenos Aires* (Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires, 1936).
- Bunge, A. E. "La edificación en la ciudad de Buenos Aires", en *La Revista de Economía Argentina*, vol. 31, No 4 (Buenos Aires, 1935).
- Brotherston, Gordon. Prólogo y notas a *Ariel*, de José Enrique Rodó (Cambridge: Cambridge University Press, 1967).
- Carulla, J. E. *Valor ético de la revolución del 6 de setiembre* (Buenos Aires, 1931).
- Ciria, Alberto. *Partidos y poder en la Argentina moderna* (Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968).
- Clark, Colin. *The Conditions of Economics Progress* (London: Macmillan, 1957).
- Clementi, Hilde. *Juventud y política en la Argentina* (Buenos Aires: Siglo Veinte, 1982).
- Darío, Rubén. *Obras completas*, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte (Madrid: Aguilar, 1968).
- Devoto, Raúl. *Los estudiantes y la universidad* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1968).
- Earle, Peter. *Prophets in the Wilderness, the Works of Esquivel Martínez Estrada* (Austin and London: University of Texas Press, 1971).
- Escardó, Florencio. *Geografía de Buenos Aires* (Buenos Aires: Losada, 1945).
- Flores, Fernando. *Rebelión juvenil y cambio social* (Buenos Aires: Americanale, 1973).
- Galasso, Norberto. *Vida de Scalabrini Ortiz* (Buenos Aires: Mar Dulce, 1970).
- Galasso, Norberto. *Las polémicas de Jauretche* (Buenos Aires: Nacional Editores, 1981).
- Gálvez, Manuel. *La Argentina en nuestros libros* (Santiago de Chile: Ercilla, 1935).

- Gálvez, Manuel. *Nacha Regules* (Buenos Aires: Losada, 1960).
- Germani, Gino. "Movilidad social en la Argentina", en *Movilidad en la sociedad industrial*, S.M. Lipset y Bendix, editores (Buenos Aires: Eudeba, 1963).
- Germani, Gino. *Política y sociedad en una época de transición* (Buenos Aires: Paidós, 1965).
- Giusti, Roberto. *Momentos y aspectos de la cultura argentina* (Buenos Aires: Raigal, 1954).
- Goldwert, Marvin. *Democracy, Militarism and Nationalism in Argentina, 1930-1966* (Austin and London: University of Texas Press, 1972).
- González Alberdi, Paulino. *Los estudiantes en el movimiento revolucionario hispanoamericano* (Buenos Aires: Ed. Medio Siglo, 1968).
- González Prada, Manuel. *Páginas libres* (Madrid: Biblioteca Andrés Bello, 1915).
- Griener, Carlos. *Eduardo Mallea* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961).
- Harsz, Luis. *Los nuestros* (Buenos Aires: Sudamericana, 1966).
- Hughes, John. *Introduction an All Green Shall Perish* (New York: Alfred Knopf, 1966).
- Ibarguren, Carlos. *La inquietud de esta hora*, en *Carlos Ibarguren* (Buenos Aires: Biblioteca del Pensamiento Argentino, 1975).
- Imaz, José Luis de. *La clase alta de Buenos Aires* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1962).
- Ingenieros, José. "Nacionalismo e indianismo", en *Revista de América*, año 2, vol. 2, No XIV (París, 1913).
- Ingenieros, José. *El hombre mediocre* (Buenos Aires: Ramón Roggero, 1951).
- Ingenieros, José. *Al margen de la ciencia* (Buenos Aires: J. Lajovane, 1908).
- Irazusta, Julio. *Genio y figura de Leopoldo Lugones* (Buenos Aires: Ed. Universitaria, 1968).
- Kovacci, Ofelia. *Prólogo a Adolfo Bioy Casares, Antología* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963).
- Lezica, Manuel de. *Recuerdos de un nacionalista* (Buenos Aires: Astral, 1968).
- Lugones Leopoldo. *Odas seculares* (Buenos Aires: Babel, 1923).
- Larra, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado* (Buenos Aires: Alpre, 1956).

- Levene, Ricardo. *A History of Argentina*, trad. por William Robertson (Chapel Hill, University of North Carolina, 1937).
- Lewald, Ernest. *Eduardo Mallea* (Boston: Twayne, 1977).
- López, Vicente Fidel. *Evocaciones históricas* (Buenos Aires: El Ateneo, 1929).
- Luna, Félix. *El 45* (Buenos Aires: Sudamericana, 1973).
- Mallea, Eduardo. *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1961).
- Mapes, E.K. *Escritos inéditos de Durró* (New York: Instituto de las Españas en los EE.UU., 1938).
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres* (Buenos Aires: Sudamericana, 1948).
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la Pampa* (Buenos Aires: Losada, 1953).
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Heraldos de la verdad* (Buenos Aires: Nova 1958).
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Realidad y fantasía en Balzac* (Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1964).
- Martínez Estrada, Ezequiel. *El mundo maravilloso de Enrique Hudson* (México: FCE, 1951).
- Mazo, Gabriel del. *La reforma universitaria y la universidad latinoamericana* (Buenos Aires: COEPLA, 1957).
- Mazo, Gabriel del. *Reforma universitaria y cultura nacional* (Buenos Aires: Raigal, 1955).
- Mazo, Gabriel del. *El Radicalismo (notas sobre su historia y su doctrina, 1922-1952)* (Buenos Aires: Raigal, 1955).
- Mazo, Gabriel del. *La reforma universitaria*, en tres tomos (La Plata: Centro de Estudiantes de Ingeniería, 1941).
- Mazo, Gabriel del. *Estudiantes y gobierno universitario* (Buenos Aires: El Ateneo, 1955).
- Moya, Ismael. *Ricardo Rojas* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961).
- Ocampo, Victoria. *Diálogo con Mallea* (Buenos Aires: Sur, 1969).
- Olivari, Nicolás. *Mi Buenos Aires querido* (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1966).
- Ortega y Gasset, José. "Carta a un joven argentino", en *El Espectador IV* (Madrid: Revista de Occidente, 1964).
- Ortega y Gasset, José. "Intimidades... la pampa", en *El Espectador VII* (Madrid: Revista de Occidente, 1964).

- Ortega y Gasset, José. *Meditación del pueblo joven* (Buenos Aires: Emecé, 1958).
- Palacios, Alfredo. *Espíritu y técnica en la universidad* (La Plata, 1943).
- Palacios, Alfredo. *Juventud y moral política* (Buenos Aires: El Mirador Argentino, 1943).
- Palacios Alfredo. *Juventud y argentinidad* (La Plata: Universidad de La Plata, 1943).
- Perón, Juan Domingo. *El pueblo ya sabe de qué se trata. Discursos* (Buenos Aires: Freeland, 1973).
- Pezonni, Enrique. *Prólogo a Adversos milagros*, de Adolfo Bioy Casares (Caracas: Monte Ávila, 1969).
- Portantiero, Juan Carlos. *Estudiantes y política en la América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1968).
- Ponce, Aníbal. *José Ingenieros, su vida y obra* (Buenos Aires: Iglesias y Matesa, 1948).
- Radaillé, Sigfrido. *Tiempos de Buenos Aires* (Buenos Aires: Serviam, 1936).
- Rama, Ángel. "Lo que va de ayer a hoy", en *Marcha*, N° 1220 (Montevideo, agosto 28, 1964).
- Rama, Ángel. *La Generación Crítica* (Montevideo: Arca, 1972).
- Rama, Ángel. "Origen de un novelista y de una generación literaria", en *El pozo de Juan Carlos Onetti* (Montevideo: Arca, 1965).
- Repetto, Nicolás. *Mi paso por la política* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1956).
- Répide, Julio James. *Paseos evocativos por el Viejo Buenos Aires* (Buenos Aires: Peuser, 1936).
- Roca, Deodoro. *Prohibido prohibir* (Buenos Aires: La Bastilla, 1972).
- Roca, Deodoro. *Las obras y los días* (Buenos Aires: Losada, 1945).
- Roca, Deodoro. *El difícil tiempo nuevo* (Buenos Aires: Lautaro, 1956).
- Roca, Deodoro. *Ciencias, maestros y universidades* (Buenos Aires: Perrot, 1959).
- Rodó, José Enrique. *Obras completas*, prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal (Madrid: Aguilar, 1957).
- Rodríguez Monegal, Emir. *El juicio de los parricidas* (Buenos Aires: Deucalión, 1956).
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges: A Literary Biography* (New York: Dutton, 1978).

- Rojas, Ricardo. *El país de la selva* (Paris: Garnier Hnos., 1907).
- Rojas, Ricardo. *Cosmopolis* (Paris: Garnier Hnos., 1908).
- Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina* (Buenos Aires: Losada, 1948).
- Rojas, Ricardo. *Blasón de plaza* (Buenos Aires: La Facultad, 1922).
- Rojas, Ricardo. *Enrindia* (Buenos Aires: Centro Editor América Latina, 1980).
- Romero, José Luis. *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX* (Mexico-Buenos Aires: FCE, 1965).
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1976).
- Ross y McGann, editores. *Buenos Aires: 400 Years* (Austin and London: University of Texas Press, 1982).
- Salas, Alberto. *Relación parcial de Buenos Aires* (Buenos Aires: Sur, 1955).
- Sánchez, Luis Alberto. *Balance y liquidación del 900* (Lima: Universo, 1973).
- Sánchez Viamonte, Carlos. *El último caudillo* (Buenos Aires: Claridad, 1930).
- Sargent, Charles. *The Spatial Evolution of Greater Buenos Aires, 1870-1930* (Tempe: Arizona State University Press, 1974).
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*, prólogo y notas de Alberto Palcos (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961).
- Scalabrini Ortiz, Raúl. *El hombre que está solo y espera* (Buenos Aires: Plus Ultra, 1973).
- Scobie, James. *Buenos Aires: Plaza to Suburb, 1870-1910* (New York: Oxford University Press, 1974).
- Sebrelli, Juan José. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1974).
- Solari, Aldo. *Estudiantes y política en América Latina* (Caracas: Monte Ávila, 1968).
- Suaiter Martínez, Francisco. *Buenos Aires (ciudad y provincia)* (Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1942).
- Torres-Rioseco, Arturo. "José Ingenieros", en *The Southwestern Political and Social Science Quarterly*, No 4, vol. 6 (Austin, March, 1921).
- Villafañe, Benjamín. *Degenerados* (Buenos Aires, 1928).
- Villafañe, Benjamín. *Hora oscura* (Buenos Aires, 1935).

- Villafañe, Benjamín. *El general Uriburu* (Buenos Aires, 1947).
- Walter, Richard. *The Socialist Party of Argentina 1890-1930* (Austin: University of Texas Press, 1977).
- Walter, Richard. "Socioeconomic Growth of Buenos Aires in the Twentieth Century", en *Buenos Aires: 400 Years*, Ross y McGann, editors (Austin: University of Texas Press, 1982).

BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE
JUAN CARLOS ONETTI

- Adams, Michael. *Three Authors of Alienations: Bombal, Onetti, Carpentier* (Austin: University of Texas Press, 1975).
- Ainsa, Fernando. *Las trampas de Onetti* (Montevideo: Alfa, 1970).
- Benedetti, Mario. Prólogo a *Un sueño realizado y otros cuentos* (Montevideo: Número, 1951).
- Cosse, Rómulo, ed. *Juan Carlos Onetti. Papeles críticos. Medio siglo de escritura* (Montevideo: Limardi y Risso, 1989)
- Curiel, Fernando. *Onetti, obra y calculado infórtunio* (México: UNAM, 1980).
- Chrzanowski, Joseph. *Alienation in the Novels of Juan Carlos Onetti* (Pennsylvania: Pennsylvania State University, 1971).
- Ferro, Roberto. *Onetti. La fundación imaginaria* (Córdoba: Alción, 2003)
- Frankenthaler, Marilyn. *J.C. Onetti. La salvación por la forma* (Nueva York: Abra, 1977)
- García Ramos, Reinaldo, editor. *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti* (La Habana: Casa de las Américas, 1969).
- Giacoman, Henry, editor. *Homenaje a Juan Carlos Onetti* (Long Island: Las Américas, 1974).
- Jones, Ivonne. *The Formal Expression of Meaning in Juan Carlos Onetti's Narrative Art* (Cuernavaca: Centro de Documentación, 1971).
- Irby, James. *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* (México: UNAM, 1956).
- Kadir, Djelal. *Juan Carlos Onetti* (Boston: Twayne, 1977).
- Lago, Sylvia. "El suicidio en la narrativa de Juan Carlos Onetti: una opción frente al infierno tan temido", en www.cubawww.upr.chu.edu/lexegesis
- Ludmer, Josefina. *Onetti: los procesos de construcción del relato* (Buenos Aires: Sudamericana, 1977).
- Marco, Joaquín. Prólogo a *Tan triste como ella y otros cuentos* (Barcelona: Lumen, 1976).

- Mercey, Lucien. "Juan Carlos Onetti en busca del infierno", en *Marcha*, No 1129 (Montevideo, 19 de octubre, 1962).
- Millington, Mark. *Reading Onetti: Language, Narrative and the Subject* (Liverpool: Cairns, 1984).
- Moreno, Fernando, compilador. *La obra de Juan Carlos Onetti* (Coloquio internacional, Madrid, 1990).
- Onetti, Juan Carlos. *Cuentos completos*, edición de Jorge Ruffinelli (Buenos Aires: Corregidor, 1974).
- Onetti, Juan Carlos. *Obras completas*, prólogo de Emir Rodríguez Monegal (Madrid: Aguilar, 1970).
- Onetti, Juan Carlos. *Réquiem por Faulstich* (Buenos Aires: Arca, 1976).
- Onetti, Jorge, compilador. *Onetti* (Montevideo: Marcha, 1973).
- Prego, Omar. *Juan Carlos Onetti. Perfil de un solitario* (Montevideo: Trilce, 1986).
- Moreno, Fernando, compilador. *Coloquio internacional sobre la obra de Juan Carlos Onetti* (Madrid, 1990).
- Rodríguez Monegal, Emir. "Los cuentos de Onetti", en *Marcha*, No 646, año XIV (Montevideo, noviembre 7, 1952).
- Ruffinelli, Jorge. "Onetti antes de Onetti", en *El lugar de Raúlfo* (Veracruz: Universidad Veracruzana, 1980).
- Ruffinelli, Jorge, editor. *Onetti en Xalapa*, texto crítico 18-19, año VI (Veracruz, julio-diciembre, 1980).
- Sánchez Reborado, José. "Construcciones temáticas en 'El infierno tan temido'", en *Cuadernos Hispánicos*, No 261 (Madrid, marzo, 1972).
- Varios. *Onetti* (Buenos Aires: Editorial del Noroeste, 1974).
- Varios. *En torno a Juan Carlos Onetti* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1970).
- Verani, Hugo. *El ritual de la impostura* (Caracas: Monte Ávila, 1981).

CONTENIDO

Introducción	9
I. LOS RELATOS	
1. "Un sueño realizado". La concreción de la inocencia	21
2. "Bienvenido, Bob". La venganza del tiempo	32
3. "El infierno tan temido". Crímenes por amor	44
4. "Jacob y el otro". La familia errante	51
5. "La novia robada". El sueño en la ciudad	66
6. Un narrador radicalmente subjetivo	71
II. LA VEJEZ COMO UN VICIO. UNA TRADICIÓN MORAL	
1. La vejez moral	75
2. La herencia de Manuel González Prada	77
3. La afirmación del ideal juvenil	78
4. La juventud como lucha	84
5. La prédica "juvenil" de Perón	85
6. La juventud para José Ortega y Gasset	86
7. Los jóvenes de Mallica	89
8. La parodia de Bloy Casares	96
III. LAS LEYES DE LA CIUDAD	
1. La ciudad moral	99
2. La herencia de Balzac	100
3. Los testimonios del treinta	106

IV. LA CIUDAD DE ONETTI

1. Las calles. Representación y farsa.....	122
2. El café, el bar, la cantina. El eterno masculino.....	132
3. Los hoteles. La revelación clandestina.....	135
4. Los cuartos cerrados.....	137
5. El espacio detenido.....	139
6. Las costas de luz.....	142

V. LAS TÉCNICAS DEL NARRADOR

1. El discurso interior y la traslación espacial. El cambio de nivel de presencia.....	149
2. La inmovilidad de los retratos.....	151
3. Las anáforas.....	154
4. La antítesis y las comparaciones.....	155

VI. DESDE LA PENUMBRA

Desde la penumbra.....	157
------------------------	-----

NOTA DEL AUTOR.....	161
---------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	163
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA DE TEMAS ARGENTINOS E HISPANOAMERICANOS.....	169
--	-----

BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE JUAN CARLOS ONETTI.....	177
---	-----