

# EL POZO



JUAN CARLOS  
ONETTI



COL. ANT. CANDIDO  
NÃO CIRCULA

seguido de  
Origen de un novelista y de  
una generación literaria  
por Angel Rama

ARCA / Montevideo

un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo.

Esta es la noche. Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos.

**ANGEL RAMA**

**origen de un novelista y de  
una generación literaria**

## 1 Origen de una época literaria

Por los años 1938 a 1940 se registra una fractura en la cultura uruguaya la cual abre, por el sesgo de una nueva interpretación de los valores tanto éticos como artísticos, un período creador que luego de ahincada pelea ha de regir, poderosamente, la vida intelectual del país. Esa fractura coincide con el acceso de una generación de escritores cuyas edades oscilan entre los veinte y los treinta años, quienes en parte la provocan, y cuya acción se proyecta sobre el fondo particularmente revuelto de la vida nacional e internacional de esos años. Políticamente esa circunstancia histórica se tipifica en la lucha mundial contra el fascismo que parece el gran triunfador de la hora: derrota de la España republicana, ocupación de Austria y de los sudetes checoslovacos, transacciones de Munich, pacto germano-soviético que rompe la unidad de la izquierda antifascista, iniciación de la guerra y victoria del nazismo, crisis económica y dictaduras derechistas en América Latina, —el “terrisimo” en el Uruguay—, general intento de agrupaciones de las fuerzas “progresistas” que en nuestro país se expresa en la acción del Ateneo “por nueva Constitución y leyes democráticas”, y debilidad de todos estos movimientos. Un cuadro que condujo al escepticismo a muchos y que sólo superó una minoría psicológica y socialmente formada.

El signo frustráneo de esos años lo ha registrado agudamente el testigo más lúcido de la época. En un reciente editorial (*Marcha*, XXVI, 1248, marzo 26 de

1965) ha escrito Carlos Quijano revisando desde la actual perspectiva el golpe de estado del 31 de marzo de 1933: "El 31 de marzo es un recodo de nuestra historia; pero no lo es menos y acaso lo sea más, el año 1938. En este último, con más claridad que en aquella fecha —se tarda a veces en comprender el cabal significado de los hechos aunque pueda intuirse— la historia del país se bifurcó. El 31 de marzo fue la reacción encabezada por las clases dominantes y más capaces. 1938, mostró que la resistencia al golpe de Estado había equivocado el camino. Para vencer a la reacción no se podía transitar por los mismos caminos de ella, buscar el apoyo en las mismas fuerzas que habían reclamado el golpe o lo habían tolerado. El tiempo, bien corto por cierto, no tardó en demostrarlo. Cuando los núcleos políticos desalojados el 31 de marzo, volvieron al gobierno, dejaron en pie no sólo las estructuras que habían posibilitado el golpe, sino también las propias construcciones de la dictadura. Se reinstalaron en el edificio conservado y recondicionado o adornado por ésta. Todo siguió como antes y la lucha que contra la reacción se inició el 31 de marzo, en vez de abrir nuevas alternativas al país, se diluyó en una oscura confusión".

En diciembre de 1939 —hace justamente veinticinco años— se publica un pequeño libro que puede considerarse pieza fundamental de la literatura —y la estética— que comienza a abrirse paso, primero lenta y dificultosamente entre jóvenes intelectuales, y que luego se impondrá de modo rotundo, hasta excluyente. Es *El Pozo*, con el cual comienza su carrera un joven escritor que llegará a ser el primer novelista del país, aquel merced al cual nuestra narrativa ingresa a las formas modernas, cultivadas en Europa desde la primera postguerra. Juan Carlos Onetti, su autor tenía entonces 30 años y hacía tiempo que escribía con rabia y furor, mientras leía de modo convencido a Proust, Céline, Huxley, Faulkner, Hemingway, y, junto con la literatura universal, descu-

bría el provincialismo de la nacional. El libro tiene sólo 99 páginas y lleva el siguiente colofón: "Se terminó de imprimir a mediados del mes de diciembre de 1939, en la imprenta "Stella" de Canel y Cunha, Brito del Pino 810, Montevideo, Uruguay, para "Ediciones Signo". Es un volumen de 15,5 por 11,5 cms. editado en papel estraza gris, con una tapa ocre ilustrada con un dibujo que firma Picasso y que, aunque es fama es de la propia mano de Onetti, pertenece a Canel. El "copyright", de rigor, es "by Ediciones Signo", aunque es difícil que los editores hubieran comprado los derechos y los hubieran registrado.

Cuando se reconstruya la actividad editorial que el poeta Juan Cunha desplegó a partir de 1937 —fecha en que vuelve a la literatura después de su adolescente y precoz *El pájaro que vino de la noche*— se hará, simultáneamente, una lista de valores jóvenes importantes de esos años, comprobándose de paso la calidad de su juicio estético, nada fácil cuando se aplica a principiantes. Porque si bien hubo una cuota de normal "amiguismo" en la selección de escritores, eso funcionó sobre un trasfondo de mutuo acuerdo artístico, de orientación estética coherente aunque no definida de modo crítico. La que correspondía a esa promoción transformadora de la literatura nacional que germinaba en los años iniciales de la segunda guerra mundial. Aunque la preferencia de Cunha iba hacia la poesía, su nombre apareció asegurando —junto con el de Canel, quien luego se orientó hacia la música— la edición de obras en prosa, de las cuales el tiempo consagró especialmente a ésta. La tirada, de 500 ejemplares, se vendió muy mal; prácticamente no tuvo prensa ni nadie que destacara las raras cualidades del volumen, y la edición casi entera quedó apilada en los depósitos de Barreiro y Ramos, su distribuidor. Es actualmente una pieza rara, codiciada por los bibliófilos, y, desde luego, por los lectores. De acuerdo con una injusta ley de la literatura de Onetti, quien

durante veinte años sólo tuvo un público minoritario, no volvió a editarse.

El bienio 1938 - 1940 es particularmente rico en la producción de Onetti, quien trabaja con furor juvenil. En el escribe una novela. *Tiempo de abrazar*, que debe ser terminada en noviembre de 1940, fecha en que la presenta al concurso de Farrar y Reinchart, novela que nunca editará y de la que sólo se conocerán algunos fragmentos. Publica *El pozo* y escribe varios cuentos, algunos de los cuales serán recogidos en *Un sueño realizado* (1961). Prepara apresuradamente su novela *Tierra de nadie*, que habría de obtener el segundo premio en un concurso de la editorial Losada y sería publicada el 27 de junio de 1941. De inmediato comienza a escribir *Para esta noche*, llamada originariamente *El perro tendrá su día*. En 1939 Carlos Quijano lo elige como secretario de redacción del semanario *Marcha* que comienza a aparecer el 23 de junio, donde alternan recortes de diarios extranjeros referidos a Céline, Proust, Faulkner, con breves artículos sobre problemas de literatura nacional —“La piedra en el charco”— que firmaba con el seudónimo Periquito el Aguador, y cuentos más o menos exóticos o policiales que escribía bajo seudónimos ingleses para rellenar el número cuando faltaba material. A este primer período de la narrativa de Onetti pueden adscribirse otros materiales, incluso muy posteriores como *La cara de la desgracia* (1962) donde reelabora el cuento “La larga historia” que había publicado en Alfara N° 84, de 1944.

No se trata de una actividad aislada, a la cual es el único que se consagra entre los nuevos escritores de la época, sino que estamos en el período de eclosión de una nueva literatura, en el momento en que se hace la obra importante de Liber Falco, Juan Cunha, Despouey, Trillo Pays, cuando emergen Carlos Denis Molina, Alfredo Gravina, Carlos Martínez Moreno, Beltrán Martí-

nez, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, Orfila Barde-sio, Guido Castillo, Arturo Sergio Visca, Mario Arregui, Parrilla y el pintor Cabrerita, los críticos del cine nuevo, Alsina, Alfaro, Rocha, Trelles, los escritores Carlos Maggi, Manuel Flores Mora, Carlos Rama, Carlos Real de Azúa, etc., etc. Dentro de un general desconocimiento mutuo, sintiendo el olvido y la desatención pero ya agrupándose en verdaderas fuerzas de choque, sobre todo en torno al semanario *Marcha*, emergen jóvenes escritores que aportan su voz propia y original, condicionada, tanto a favor como en contra, por las líneas culturales que dominan la época. En ese bienio vemos aparecer una nueva concepción del arte y de la vida conjuntamente con una serie de creadores cuya producción se extenderá por los decenios siguientes. En otro lado (“Lo que va de ayer a hoy”, *Marcha*, XXVI, 1220, agosto 28 de 1964) me he referido largamente al período, a las circunstancias histórico-políticas y estéticas que le dieron nacimiento, a los elementos constitutivos de la nueva generación y a los principios que movieron su actividad. Esa generación, que podría llamarse de 1939, o de *Marcha*, o, para coordinarla con el movimiento general latinoamericano, de 1940, según estima Anderson Imbert, impondrá sus orientaciones, con los diversos matices que funcionan dentro de toda generación hasta 1955, fecha en que una nueva aportación juvenil y una nueva problemática histórica señalan fuertes transformaciones de su cosmovisión.

De ese primer período quizás no haya —en prosa— escritor más representativo que Juan Carlos Onetti. No sólo por su excelencia artística sino por la coherencia extrema de su visión del mundo y de la expresión literaria de la misma. Más y mejor que en otros, en él se nos manifiesta un entendimiento de la realidad, a partir de la suya propia y de la social de su tiempo, que se articula en formas artísticas precisas que son su consecuencia literaria nítida. A esa cosmovisión originaria

ha sido tercamente fiel, aunque, obviamente, ella ha sufrido las plasmaciones que el tiempo recorrido impone de modo fatal, sin por eso transformar sus principios originarios. Volver a analizarla, ahora, desde la perspectiva que nos ofrece una creación artística que puede considerarse ya cumplida en lo esencial, nos permitirá entender mejor a su autor y entender mejor a su tiempo.

## 2 *Una soledad radical.*

“Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad”. La primera insignia de *El pozo* es la soledad, que se extiende como lepra tenaz para obtener las posibles aperturas en las vivencias de su personaje central —Eladio Linacero— quien cuenta en primera persona. Ya Mario Benedetti observó que esta definición no sólo rige el primer relato de Onetti sino que anuncia “la atmósfera de las novelas y los cuentos”.

Hay aquí una soledad física, concreta: el protagonista está en su minúscula y miserable pieza de pensión, “solo y entre la mugre” sin saber qué hacer, vacío de apetencia, rodeado por un vecindario ruidoso, vulgar, grosero, que pone a su alrededor una corona vitalista que es a la vez hostigante, y con la cual no tiene ni quiere tener ninguna comunicación.

Hay también una soledad afectiva. Este personaje ha suspendido su vinculación amorosa o amistosa con cualquier otro ser. Eladio Linacero está viviendo: el instante siguiente a la disgregación amorosa, y anterior a una nueva experiencia. Ha pasado un año de los últimos plazos judiciales relativos a su separación de Cecilia; las relaciones eróticas ocasionales —alguna prostituta, alguna intelectual conversadora— sólo sirven para actuar el vacío afectivo que no se decide a aceptar (“no

quiero aceptarlo porque me parece que perdería el entusiasmo por todo, que la esperanza vaga de enamorarme me da un poco de confianza en la vida”). Tampoco hay auténtica relación de amistad (“no tenía amigos ni nada que hacer”) y los nombres que baraja sirven para subrayar la imposibilidad esencia de toda relación amistosa: la incompreensión de Cordes, el intelectual pequeño burgués; la incompreensión de Lázaro, el compañero de pensión consagrado a la militancia social. Respecto a éste sin embargo, y por debajo de la línea del enjuiciamiento despectivo a que lo somete Eladio, se percibe una vaga solidaridad animal. Pero E. L. no quiere reconocer esta soledad afectiva como la respuesta a una determinada circunstancia de su vida presente, sino que la interpreta como una constante de su personalidad; al reconstruir su adolescencia reencuentra la misma adusta falta de contacto con el prójimo: “Ya entonces nada tenía que ver con ninguno”.

En una manifestación totalitaria de la soledad, la afirma casi como principio que le sirve para oponerse a la sociedad humana. La mira con un desprecio que maulencubre la congoja, destacando de ella su espontánea grosería vital, su fuerza instintiva que se complace en la mediocridad, su alegría espesa y variopinta, en definitiva la reconoce como masa abotagada y complacida en la materia que es, por oposición a toda aspiración espiritual —aunque no intelectual— más pura y delicada. “Las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca”; “sentí una tristeza cómica por mi falta de “espíritu popular”. No poder divertirme con las leyendas de los carteles, saber que había allí una forma de la alegría, y saberlo, nada más”; “mujeres para marineros, gordas de piel marrón, grasientas, que no entienden el idioma”. Y por último los enjuiciamientos drásticos acerca de la naturaleza humana; respecto al niño embarrado que anda a cuatro patas por el patio de la pensión: “me dio

por pensar en cómo había gente, toda en realidad, con paz de sentir ternura por eso"; respecto a los adultos: "no hay gente así, sana como un animal. Hay solamente hombres y mujeres que son unos animales".

La exageración extrema de ese enjuiciamiento está en una violenta definición del pueblo norteamericano ("no hay pueblo más imbécil que ése sobre la tierra") y es bastante comprensible que Onetti haya juzgado alguna vez que la afirmación de su personaje era disparatada. Lo es, y sólo sirve para mostrarnos, por el exceso de la requisitoria, la tesonera soledad en que E.L. se envuelve, altivamente. Dentro de la misma línea pueden incorporarse otros exabruptos, como el que dedica a la clase media: "todos los vicios de que pueden despojarse las demás clases son recogidas por ella". Estas afirmaciones recogen algunas consignas facilonas del "progresismo" de la época, que en este libro son incorporadas a una visión ácida y coherente de la sociedad, donde todos son despreciados a partir de la rabiosa soledad del personaje. Sólo salva, con lirismo algo superficial, a "los pobres, hijos de pobres, nietos de pobres" en quienes descubre "algo esencial incontaminado, algo hecho de pureza infantil, candoroso, recio, leal", con lo cual está definiendo, por el negativo, las condiciones que hacen despreciables a las demás criaturas de la sociedad montevideana. Al mismo tiempo, como veremos más adelante, eso forma parte de los valores morales en los que sigue creyendo con cierto furor adolescente.

Esta soledad es potenciada por la invención literaria hasta transportarla a un estado de desolación lancinante. El relato lo escribe un hombre, solo, durante un día de fiesta ("Las calles cubiertas de banderas"), un hombre que cumple cuarenta años y hace el resumen de una existencia de fracaso, de resentido incluso (la doble fiesta que se celebra en soledad sirve para acrecentar este fracaso en un modo dolorido y rebelde, ofreciéndolo

"en contra" a los demás), un hombre encerrado en una pieza calurosa ("soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre, en las tardes, derrama dentro de la pieza"), un hombre que escribe (cosa que es presentada como una forma de segregación del conjunto), y que concluye su relato en la noche solitaria que lo absorbe como a un objeto inerte y lo conduce con su fatal y misterioso imperio: "fue ella la que me alzó entre sus aguas, como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo". Esta última imagen, que reinstaura el mito romántico de la noche, sirve de consumación a la experiencia de la soledad que el relato desarrolla; testimonia la obligada finitud a que ella conduce, su intrínseca incapacidad para generar de sí misma una continuidad, para ser otra cosa que cierre definitivo de la vida. De ahí la normal disgregación del hombre dentro de la soledad y dentro de la noche, su entrega pasiva a la totalidad de mundo oscuro e impenetrable, inescrutable, que acarrea.

Lo que a ella se entrega es un "cuerpo muerto", un ser exhausto por la intensificación de la soledad, un ser ya mudo para los sueños: "Esta es la noche. Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de consancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos". Dentro de nuestras letras podría recordarse el poema de despedida de María Eugenia: "y quien me escuche, oiga sólo mi paso en la soledad". Debe registrarse, aquí, la cualidad acuosa de la noche, su fuerza dominante, y su negrura cerrada, porque estos tres elementos tipificadores, cuando aparecen para calmar y absorber una experiencia demasiado desgastante de soledad, apuntan a un reino más complejo, más hondamente incrustado en lo biológico, que el de la simple noche terrestre.

A tal punto ha sido aislado el personaje de toda

comunicación, y es tan fuerte el subrepticio padecimiento que ello le causa, que justamente es la soledad la que genera la imperiosa necesidad de escribir. Se es escritor —parece decirsenos por debajo de las letras— cuando se está en soledad absoluta, con lo cual no sólo los temas y los personajes se inscriben en la soledad, sino que la misma literatura —estilo, estructura, composición— nace de ese estado, y es él quien tiñe los materiales de su particular tono afectivo. La tensión expresiva, la áspera violencia tonal, el desgarrón afectivo del lenguaje, que singularizan el relato, se originan en esa situación peculiar de la creación artística; ella los impregna con su ardor sanguíneo y es así que superan la generalizada impostación escéptica consiguiendo su ambigua ubicación. Por una parte responden a una concepción mental escéptica, por otra nacen del torbellino emocional que la fractura provocada por la soledad ha hecho germinar.

Por un conocido mecanismo psicológico compensatorio, el estado de soledad intensifica la “necesidad” de la literatura; aparece en la conciencia que la reflexiona, no como esparcimiento, no como ejercicio de invención artística, no como adoctrinamiento ni como plenitud de la fantasía, sino marcada por algo que se designa como “fatalidad creadora” (un poco a imagen de la conocida recomendación de Rilke a los jóvenes poetas) y que es la transustanciación de aquella profunda ansia de comunicación que ha sido cegada en otros caminos. La literatura se nutre de esa peculiaridad humana —a saber su naturaleza social, comunicante, incluso gregaria— que ha sido erradicada o al menos disminuída en la zona común de expresión y ejercicio (habría que saber por qué) y -que refluye a borbotones a través de la escritura.

Desde el ángulo de la sicología del arte, este tipo de literatura, al funcionar como compensatoria de la asimilación a un medio, se tiñe intensamente de vida per-

sonal, privada, subjetiva e incluso está poderosamente anclado en lo biográfico. Si se es desdenoso del medio social (“¿qué se puede hacer en este país? Nada, ni dejarse engañar”), si en cambio se es afirmador de lo personal, se debe a que la obra nace de un estado de ruptura crítica entre el creador y el contorno. Es una pugna donde entra en peligro la vida espiritual del creador. De ella viene por el desvío de una creación que lo provee de la instintivamente ansiada supervivencia. Así se ata con nudo fuerte la vida y las letras, así se afirma que la vocación literaria es asunto fatalizado. El escritor —dirá Onetti en *Marcha* en este mismo año en que escribe *El pozo*— “escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo porque es su vicio, su pasión y su desgracia”.

Este punto de partida solitario establece normas literarias, en especial la concepción del personaje, que no tendrán variación notoria en el resto de la producción onetiana. Hombres solos, incommunicados, acechantes; hombres acorazados, externamente fríos y despectivos para preservar secretas ternuras entendidas como debilidades por relación al mundo hostil; hombres distantes unos de otros, aun en la amistad y el amor. En *El pozo*, debido a que el relato se instala homogéneamente en el centro de uno de ellos, no se registra esta concepción con la amplitud que alcanza en el texto que Onetti escribe de inmediato, *Tierra de nadie*, y donde maneja desde afuera diversos personajes del tipo de Eladio Linacero.

La técnica de composición de la novela, su brusco recortado de escenas, momentos, iluminaciones, gestos, desgajados unos de otros, sin fluidez interior, tipifica, en el mundo de las técnicas literarias, la acción de los personajes solitarios y de su incapacidad de comunicación. Dentro de cada escena se instala el juego de los seres aislados que usan el idioma como varas largas para to-



carse apenas, preservándose bajo sus respectivas caparzones. Cualquier escena dialogada de la novela evidencia ese funcionamiento fracturado: en la escena IX hay tres personajes amigos que viven juntos y separados a la vez, compartiendo un tiempo pero no compartiendo una vivencia común; ni siquiera se juzgan con especial intensidad; simplemente se contemplan mientras cada uno sigue su desarrollo propio, y en definitiva se com- padecen.

Por la misma razón el diálogo se torna elíptico y expresa muy poco lo que siente o desea el personaje; generalmente se usa para lo que no importa demasiado —que es lo social— y llega a funcionar como otro medio de encubrir la personalidad, reforzando la soledad esencial en que vive la criatura novelesca. Que la técnica narrativa utilizada por Onetti en su novela tenga que ver con la inventada por Dos Passos para insertar personajes en coyunturas urbanas parecidas, reafirma un origen semejante en la concepción del hombre situado en medio de la multitud ciudadana.

### 3 *El coraje de ser auténtico.*

“Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo”. Este desafío propio de una literatura confesional, tiene la petulancia —y el coraje— de un manifiesto, y corresponde a una actitud coherente de oposición po- lémica a la literatura que dominaba en la fecha en el país. Algunos textos que publica en *Marcha* razonan esta posición, mediante el régimen de un ataque cerrado a la literatura bien escrita —en un sentido casi académico— pero carente de verdad y de íntima motivación, que tenía por entonces un aplauso oficial. Puede encontrarse en esos textos un eco de la afirmación que, en el prólogo de *Los lanzallamas*, hace Roberto Arlt: “Se

dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escriben bien y a quien únicamente leen correctos miembros de su familia”. Arlt fue quizás el único escritor rioplatense descubierto en ese entonces por Onetti y aceptado en parecido plano al de los grandes novelistas de la vanguardia europea. En él podía reconocer la posición “anti-literaria” por asco de una literatura de “floreo”, como se decía entonces, posición que hacían suya los jóvenes escritores.

Por eso decía Onetti: “Estamos en pleno reino de la mediocridad. Entre plumíferos sin fantasía, graves, frondosos, pontificadores, con la audacia paralizada. Y no hay esperanzas de salir de esto. Los “nuevos” sólo aspiran a que algunos de los inmovibles fantasmones que offician de Papas, les digan una palabra de elogio acerca de sus poemitas. Y los poemitas han sido facturados expresamente para alcanzar ese alto destino. Hay sólo un camino. El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas para seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y ale- gremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos” (*Marcha*, I, setiembre 19). Vivir en soledad y mirar dentro de sí, son los dos principios aconsejados. Son los mismos que pone en práctica en *El pozo*,ándonos esta muestra novedosa de literatura dramática- mente confesional. Su virtud, que la coloca por encima de los productos de esos vilipendiados plumíferos, está en su apelación a la verdad, que es, simultáneamente, fidelidad a una realidad vivida.

El escritor debe hablar de lo que conoce auténtica- mente, contando con entera sinceridad, sin disimulo ni escamoteos. Esa actitud es su carta de triunfo; y aquello que conoce verdaderamente es su propia vida, razona de modo implícito Onetti. Por su parte el alter ego Eladio Linacero afirma: “me gustaría escribir la histo-

ria de un alma, de ella sola". De este modo se enfrenta a la actitud retórica que cree ver en los escritores del momento, en cuyas obras literatura y vida están segregadas, no siendo la primera directa emanación de la segunda. Así lo expresa en el texto de *Marcha* anteriormente citado: "Más adelante se impondrá una seria investigación en la vida privada de nuestros escritores. Presentimos grandes sorpresas. Sobre todo para los que sólo conocen nombres, y un ángel aludo preservó de los libros. Juraríamos —y estamos dispuestos a apostar— que los hechos personales de los mencionados escribas en nada difieren —oh romántico desengaño— de los que perpetran día y noche, los buenos burgueses que no leen sus libros. Y esto, que parece, en serio, un desencanto romántico, tiene su importancia. Es un problema de sinceridad. Escribirse un *Hambre* —a la Hansum, claro— y pesar cien dichos kilos, es un asunto grave. Pergiñarse algunos *Endemoniados* —a la rusa, no hay por qué decirlo— y preocuparse simultáneamente de los mezquinos aplausos del ambiente intelectual criollo, es motivo para desconfiar".

La sinceridad se le aparece como el elemento "comprobatorio" del arte. La literatura comienza a partir de la experiencia de la vida auténticamente vivida (entendiéndola parcialmente fuera de los andadores de la vida burguesa) y es principio tan radical, (que ha de imponerse en la vida cultural del país), que aun la palabra "literatura" suena a retórica. Se podría hablar en Onetti de una actitud "anti-literaria" que respalda la escritura de *El bozo*, en la misma dirección que asume el segundo Dario para escribir "sin comedia y sin literatura". La repugnancia de Onetti por la comedia intelectual en que se complace un medio muy provinciano —los premios oficiales, las cartitas, el toma y daca elogiado— se trasladada a su relato y se debate dentro de él paralelamente a su planteo programático en las páginas de *Marcha*.

Su personaje central se le parece; ha pasado por la Universidad; es un escritor potencial; vive, aunque le pase, en un medio intelectual; tiene un amigo que le lee poemas y una amiga que habla de Huxley y de la "musicalización de la novela". Tanto uno como la otra son severamente disecados en escenas cáusticas. Pero si todavía tratándose de ellos, hay por momentos un acento de estima mínima, sólo queda rabia y desdén cuando habla de la "clase intelectual" en uno de los fragmentos que más traducen el afán de desahogo personal que lo mueve: "Y cuando a su condición de pequeños burgueses agregan la de "intelectuales", merecen ser barridos sin juicio previo. Desde cualquier punto de vista, búsquese el fin que se busque, acabar con ellos sería una obra de desinfección. En pocas semanas aprendí a odiarlos; ya no me preocupan, pero a veces veo casualmente sus nombres en los diarios, al pie de largas parrafadas imbéciles y mentirosas y el viejo odio se renueva y crece". Se refiere, en particular, a los "intelectuales de izquierda" y lo que en ellos aborrece es la mentira, la falsificación palabrera, la retórica populista desvinculada de sus conductas privadas. No son sinceros y su obra queda viciada por esa inautenticidad que muchas veces recubren, sagazmente, con artificios.

Por eso la búsqueda de la autenticidad, al menos en la primera etapa de Onetti, va acompañada de una retracción ante todo artificio, un instintivo rechazo de la escritura cuidada, poética, a la que sin embargo tenía, y luego se lo vio claramente, su naturaleza estética. Onetti rompe, voluntariamente, las posibles convenciones del relato, y, por este rasgo que no se repetirá, recuerda algunos textos de Felisberto Hernández. Para justificar la actitud del personaje puesto a escribir apela a una fórmula simultáneamente humorística y sarcástica: "un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde". O pone al

descubierto las posibles torpezas de la escritura tratando que el juego del escritor se haga a la vista: "no sé si cabaña y choza son sinónimos; no tengo diccionario y mucho menos a quien preguntar. Como quiero evitar un estilo pobre voy a emplear las dos palabras, alterándolas".

Esa persecución de lo sincero —que consigue plenamente porque su libro tiene el espontáneo aire de una confesión veraz— se trasunta en una escritura llana, directa, que no vacila en las palabras más comunes ni en las referencias ambientales chocantes. Conviene apuntar que bajo el aire desmañado hay un estilo con una modulación original, pero que impresiona como un habla espontánea, oscilante, divagatoria, con notoria capacidad plástica y animación viviente. Es un estilo hablado que se pliega a las formas laberínticas del monólogo en alta voz, un estilo áspero, seco, que pocas veces cede a la efusión lírica —los sueños, el final— y que sella toda la primera producción de Onetti. Revela así la virulencia de su reacción contra un ambiente dominado, en poesía, por el preciosismo a que había ido a parar el hermetismo original.

Del mismo modo, toda la articulación estructural del relato, donde constantemente se entrelazan, sustituyen y alternan temas y evocaciones, está tratando de expresar, con su libertad de composición, el ritmo imaginativo, real, respetándolo en su formulación al parecer caótica y asistemática, como garantía de la sinceridad creativa. La observación repentina —"Pero esto tampoco tiene que ver con lo que me interesa decir"— o la fórmula de generar el anticlimax —"no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente"— evidencian esta entrega a la fluencia espontánea de las evocaciones, en una actitud típicamente "anti-literaria" enemiga de toda composición a priori (aunque en definitiva concurra a establecer otro método de composición) para realzar el trasfondo sincero, na-

tural, de que nace la literatura: traslado al papel de una vida vivida con lineamientos propios, enemigos de las fórmulas establecidas por la sociedad. No está muy lejos de la fórmula que por el año 1925 obsesionaba al joven Hemingway en París, aunque el estilo de Onetti encontrará su equilibrio en la huella faulkneriana.

Otro recurso es el uso de la primera persona y la ubicación del relato que se cuenta en el mismo presente en que está el lector, de modo que éste asiste al proceso de composición, lo ve construirse delante de sí, presencia sus dificultades contemporaneamente a su suceder en la vida del personaje y por lo tanto establece con él una relación muy próxima. Los tres elementos —personaje, situación, historia,— se enlazan en un discurso presente que deviene en forma progresiva con el mismo ritmo y "tempo" que emplea el lector para conocerlo.

También hay que registrar la sinceridad en las violencias verbales y en las situaciones chocantes. Desde el comienzo aparecen elementos que disuenan: son datos realistas, directos, que si bien habían sido usados desde el naturalismo finisecular, no se habían integrado suficientemente a las letras nacionales. "Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara"; este fragmento ilustra de una doble actitud de Onetti respecto a los datos realistas, porque conviene anotar desde ya que si bien su literatura no escabulle la referencia grosera, tampoco se complace en ella y, en general, revela una contención pudorosa. Aunque se le ha considerado como autor realista, poco apropiado para lecturas adolescentes, ocurre que el tratamiento de sus temas —de suyo fuertes, generalmente eróticos, con personajes viciosos a menudo— es cauteloso, ajeno a todo afán de escándalo, siempre serio y vigilante en las formas expresivas. Estas cautelas se intensificaron a lo

largo de su carrera, pero en los primeros textos la violencia verbal o situacional aparece con más rudeza, al punto que la editorial Losada, en la solapa de *Tierra de nadie*, se consideró obligada a precaver al lector cuando "la audacia de algún pasaje, o la crudeza fonográfica de algún diálogo puedan parecerles excesivos".

#### 4 *Las novelas de Montevideo.*

"Entretanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que lo habita". "Decía Wilde —y esto es una de las frases más inteligentes que se han escrito— que la vida imita al arte. Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarlos cómo es el alma de la ciudad. Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban". Son palabras casi proféticas que Periquito el Aguador escribía el 25 de agosto de 1939 (*Marcha*, I, 10) señalando un camino que Onetti recorrió con su literatura y que se impuso al país. La literatura que se produce veinticinco años después está instalada en la ciudad y ha servido para que se la interprete y explique de conformidad con la paradoja wildeana.

A pesar del aire admonitorio de la recomendación, Onetti no inventa la literatura urbana en el país, pues ella existía desde mucho antes y había tenido ejercitantes asíduos. El Uruguay dispone de prosas y poesías sobre temas urbanos casi desde sus orígenes, aunque en visible minoría con respecto a la dominante rural que rige prácticamente todo el siglo XIX y buena parte del

modernismo, período en que entra en quiebra. Desde comienzos de siglo, y en la misma medida en que la capital se desarrolla y se impone al resto del país, la literatura la va descubriendo como asunto (el teatro de Sánchez y la poesía de Herrera y Reissig nos proveen de sus primeras imágenes antes que Frugoni y Herrerita la cultiven acendradamente). Pero la creación definitiva y coherente de una literatura urbana admite dos figuras mayores que cumplen su tarea entre 1910 y 1925: son, en prosa narrativa, José Pedro Bellan, y en poesía, Juan Parra del Riego, quienes pueden ser entendidos como los fundadores de esta corriente literaria que toma como centro de interés la vida conocida de la ciudad en pleno crecimiento. Ellos ofrecen las imágenes de una determinada ciudad, la que corresponde a la época batlista, y lo hacen impregnándola de los sentimientos e ideales que la mueven. Fijan una estampa pintoresca y tierna que, con el tiempo de uso invariable se tornará convencional y cuñará la trillada concepción del "barrio".

Tras ellos la generación ultraísta cultivará el tema de la ciudad dinámica sobre los modelos rítmicos y nerviosos impuestos en Europa, dándonos la producción de Guillot Muñoz, A. M. Ferreira, J. Ortiz Saralegui (es el puerto, las máquinas, los edificios modernos, como el Salvo, los autobuses y los transportes eléctricos, las costumbres de los "twenties") y ya entonces aparecerá el análisis realista de la vida burocrática creada en ese mundo urbano tal como se define en Manuel de Castro (*Historia de un pequeño funcionario*).

No parece que Onetti conociera mucho de esa producción y, para el caso concreto de Bellan, con quien presenta puntos de contactos (por los temas urbanos, la inclinación hacia asuntos de extraño erotismo) puede sospecharse un desconocimiento total. Sus afirmaciones se explican, quizás, por el nuevo desarrollo de una narrativa de tema rural entre 1925 y 1940, por obra de diversos escritores de provincia que el crecimiento de



Montevideo atrae a la capital desde donde proceden a una reconstrucción de sus vidas pueblerinas: es el caso de Zavala Muniz (en actitud retrospectiva) y también, dentro de una literatura modernizada y original, Enrique Amorim, Francisco Espínola, Juan José Morosoli, figuras superiores dentro de una pléyade muchas veces mediocre. Por obra de ellos los temas del interior (más exactamente los temas pueblerinos, sustituyendo la literatura sobre el campo y los gauchos) se prolongan dentro de nuestra narrativa. (Apresurémonos a señalar que la distinción entre literatura del campo y literatura urbana responde a una clasificación primaria y simplista, que no debe aceptarse: atiende como criterio clasificador a los asuntos, sin reparar que son pasibles de muy distintos y hasta contrarios tratamientos literarios — así lo prueba la evolución histórica de una y otra literatura — siendo en ellos donde deben buscarse los criterios de interpretación y valoración).

Es más probable que Onetti quisiera afirmar que la literatura —pensando siempre en la narrativa— debía expresar la nueva ciudad que era Montevideo, en esto eco atenuado de la monstruosa capital porteña: una ciudad tensa, dramática, moderna, más que nunca parecida a las europeas y norteamericanas o más decidida a parecerseles. Esto, que está prefigurado en las novelas de Arlt y se desliza en Mallea, ha de constituirse en la tarea concreta de los novelistas que emergen a partir de 1940 (en nuestra banda será Onetti y Carlos Martínez Moreno y Mario Benedetti y en la vecina será Onetti y Sábato y Marechal y Viñas, entre muchos otros). Desde luego, por una ley de mimetismo que signa las letras hispanoamericanas, este descubrimiento de la ciudad real en que se vive y donde se forja el nuevo sistema de relaciones humanas, viene orientado por la literatura extranjera; puede sospecharse que quienes abrieron los ojos de los jóvenes escritores acerca de la realidad ambiente, fueron los novelistas europeos y sobre todo los norte-

americanos que en ese momento comienzan a irrumpir en el Plata (Dreiser, Scott Fitzgerald, Dos Passos, Hemingway) mostrando las posibilidades de un tema que estaba al alcance de todos. Por eso, en las primeras formulaciones del tema urbano puede detectarse fácilmente el rastro de las lecturas, tanto o más que el hallazgo directo de una realidad vivida durante mucho tiempo.

En los primeros libros de Onetti los nuevos montevideanos se reconocieron, y aun podría decirse que se envanecieron, encontrándose con una ciudad que los aproximaba a los modelos literarios que admiraban. En un artículo publicado en *Alfar* N° 80, año 1942), Carlos Martínez Moreno, dice: "debe hacerse mención expresa de que "Tierra de nadie" es —jal fin!— nuestra novela, la novela de estas ciudades rioplatenses de crecimiento veloz y desaparejo, sin faz espiritual, de destino todavía confuso". Y más de veinte años después uno de los admiradores de la primera hora, Carlos Maggi, reconoce explícitamente esta condición que en 1939 anunciara Onetti, o sea la de crear imaginativamente la realidad ciudadana: "empieza a darle a Montevideo, a Buenos Aires, a nuestras poblaciones, una manera de ser, un olor a lugar vivido que es el primer hueso para componer el esqueleto de un alma que todavía no tienen y que no podrá nacer de la sola calidad sino de la imaginación y del arte, del uso sensible de los hombres y las cosas".

Debe reconocerse, por lo tanto, que la invención onettiana tenía alguna correspondencia con la realidad, desde el momento que lectores especialmente dotados le reconocían un aura verosímil y a la vez original. Sólo cabe anotar que las anteriores novelas montevidneas eran igualmente auténticas (*Los amores de Juan Rivault* de Bellan, por ejemplo) pero reflejaban o inventaban un Montevideo ya ido. Con *Tierra de nadie* no se inventa ni mucho menos la novela montevidnea, sino que el escenario y su fauna se ponen al día, se corresponden con una nueva realidad, o, al modo wildeano, la inven-

tan en la ficción para que la realidad la imite, ya que ambos procedimientos se conjugan en toda creación literaria, si a ésta se la encara sociológicamente.

Los novelistas que, como Onetti y la mayoría de los contemporáneos, ya no son narradores de la totalidad humana —en el modo decimonónico— sino descubridores de determinadas, precisas y reconditas zonas de una realidad, trabajan a partir de este fragmento del todo real pero, por el proceso de totalización unitaria propio de la creación artística, trasladan este sector al centro creativo y se lo ofrecen a los lectores como una interpretación orgánica de toda la realidad. En esa medida fecundan y modifican la cosmovisión de una sociedad.

##### 5 Una generación sin fe

Pero no es la descripción escenográfica la que interesa a Onetti, quien nunca le concedió a la ciudad circundante otra utilidad que la de ambientadora de las vivencias humanas, y de ahí sus rápidas referencias a Capurro, la rambra, a la bajada de Eduardo Acevedo, al café Internacional. Lo que le importa son los nuevos seres humanos que en ella se han desarrollado o que acaso ella, sin que el propio novelista lo sospeche, haya generado: sus cosmovisiones, su comportamiento, sus pasiones y pánicos.

Explícitamente lo afirma al presentar —y disculpar— su novela *Tierra de nadie* —cuya acción se desarrolla a lo largo de los años 1939 y 1940 en la ciudad de Buenos Aires aunque en esas fechas el autor vivía en Montevideo donde la concebía—: "Pinto un grupo de gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires son, en realidad, representativas de una generación; generación que, a mi juicio, reproduce, veinte años después, la europea de la post-guerra. 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 del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia".

El texto es revelador: Onetti tiene conciencia de la novedad de los tipos humanos que presenta, que pueden ser disonantes para los hábitos literarios del Plata —a pesar de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*— y se apresura a justificarse apelando al implícito patrocinio de las letras europeas y al latigullo de la post-guerra, aunque sus efectos en estas olvidadas tierras latinoamericanas disren mucho de parecerse a los que tuviera —y justificadamente— en las de Europa arrasada por la contienda. Más legítimo ahora, más lógico, nos parece apelar a la nueva realidad urbana consiguiente a la macrocefalia capitalina de ambos países del Plata y al asentamiento de la masa migratoria en vías de nacionalizarse que instaura nuevas relaciones humanas dentro del ritmo agitado de una incipiente sociedad de masas. Y al mismo tiempo al escepticismo que una circunstancia histórica signada por el oportunismo, cuando no por el cinismo, instauraba en las jóvenes generaciones, al cerrados los caminos de una transformación, socio-política que les hubiera permitido una generosa tarea colectiva.

La realidad histórica de esos tipos puede entreverse fugazmente y aún aceptarse; son seres verosímiles que por momentos se parecen o se emparentan con seres reales, pero son, ante todo, invenciones de un novelista. Los años transcurridos han logrado lo que en 1939 se proponía Onetti, siguiendo la lección de Wilde (también la de Proust, con lo cual se nos revela el trasfondo estetizante que signa la literatura), a saber que la realidad comenzara a imitar al arte, y que proliferaran en

las ciudades seres vivos semejantes a los que inventará para sus novelas. Pero aun admitiendo la influencia de los productos culturales sobre las formas de vida, debe convenirse en la realidad original de esas criaturas, que Onetti realisticallyamente ha tomado como modelos, y que Martínez Moreno, en el artículo citado reconoce aun que sin concederle valor artístico probatorio: "Gente parecida a la que arrancó a Lawrence su formidable requisitoria de "Kangaroo" cuaja en esa quietud amorfa e inteligente, en esa falta de fe, de ternura, de felicidad, de verdadera pasión, el tipo perfecto del inhibido natural, del desposeído en pasividad que forma a menudo la trama borrosa, imprecisa, de la vida de las ciudades mayores".

Conviene aquí un rodeo explicativo. Onetti no es un escritor histórico, al menos en sus propósitos literarios; no es un stendhaliano para quien la lección de los hechos, de las precisas circunstancias históricas en sus diversas inflexiones tácticas, determina el comportamiento humano (del personaje) haciendo que éste, más que obedecer a una naturaleza, decretada a priori, responda a la acción de la circunstancia en que vive (o contra la cual vive). Por el contrario pre-determina sus personajes, de modo que los hechos en que participan y donde obligadamente se nos revelan, son ancillares de una peculiar naturaleza previa. Más aún: los hechos, frecuentemente, no los expresan, ni siquiera cuando ellos los manejan, y, al contrario ellos se mueven en un aura fatalizada donde han sido consolidados. Pueden vincularse dos textos de *El Pozo*: "Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentido que los llene"; "Es siempre la absurda costumbre de dar más importancia a la persona que a los sentimientos. No encuentro otra palabra. Quiero decir: más importancia al instrumento que a la música". La "persona" queda desmerecida por un valor, el "sentimiento", que se concibe separado de ella, aparte de

separado del "hecho" en que se expresa, anterior a él, como una energía que no se gasta y que puede aplicarse indistintamente a cualquier circunstancia sin que ésta lo contagie.

Su originaria visión de la criatura novelesca está definida por E. L. en las primeras páginas de *El Pozo*, cuando se dispone a empezar el relato: "Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no", lo que supone la autonomía del alma con respecto a los sucesos, estableciendo en definitiva una cosmovisión cristiana —aunque agónica y escéptica— según la cual la persona, o el alma, como más explícitamente aquí dice, está construida con anterioridad a su existencia real. Podría hablarse de una suerte de oscura predestinación a la que los sucesos servirían de progresivos tramos del develamiento, de modo que la historia no sería sino el cumplimiento fatal de las esencias.

La vida que evoca E. L. se abre con la primera imagen correspondiente a sus quince años en Capurro y concluye a los cuarenta que cumple mientras escribe. Voluntariamente elimina los años de infancia ("Estoy resuelto a no poner nada de la infancia. Como niño era un imbécil") para arrancar desde el punto en que ya es y no podrá variar. Todos los personajes de Onetti tienen este nacimiento, y en su literatura no hay lugar para el niño. Ese momento en que empiezan a ser y donde el personaje queda definitivamente fijado —siento todo lo que luego les sobreviene, hasta la muerte, distintas incidencias no modificantes de una concepción estable de la naturaleza humana— es el del descubrimiento del sexo. Sus personajes nacen como tales al descubrir el sexo en la pubertad y allí quedan cristalizados: de ahí procede la semilla central que los anima y que permanece dentro de ellos, incontaminada, contemplando cómo el resto es gastado por la vida, y padeciendo de su atroz atracción.

Tal estructuración del personaje no es inmediatamente visible, ya que una novela no son personajes puestos en un medio neutro, o real: medio y hechos varios de la existencia son creados por el mismo autor de los personajes estableciendo el sutil acuerdo previo. Los sucesos en la narrativa onetiana son servicios apoyos del personaje para permitir la articulación aparente de sus esencias y de este modo proporcionar la sensación de un engañoso acaecer histórico. Reciben blandamente al personaje y se acomodan a su sello guardando de él la huella repetida.

Pero además estas novelas reducen voluntariamente el campo de la peripécia y prefieren la concentración sobre vivencias de algunos seres en forma desarrollada, destruyendo o descuidando los enlaces causales, de tal modo que las escenas se presentan unas tras otras débilmente motivadas y débilmente engendradoras de otras posteriores, como imágenes estáticas, frecuentemente incoherentes. Ello es visible, especialmente, en *Tierra de nadie*. Allí Onetti maneja un nutrido grupo de personajes de variados ambientes, en distintos escenarios, que giran como poleas locas, separados unos de los otros, sólo vinculados por los que son, "en el fondo, todos líos de dormitorio"—según dice Violeta—que apenas dejan paso a conversaciones muertas, sin entusiasmo ni participación. Claro está que hay una permanente nostalgia de la peripécia, como equivalente de esa acción exterior, en estado puro, que corresponde a las historias infantiles que sueña el protagonista de *El pozo*. Hasta puede pensarse, considerando algunas extravagancias de la acción en sus libros mayores (*Para esta noche, La vida breve*) que el autor sofrena una íntima inclinación por la fantasía aventurera pues si bien lo seduce es a la vez muy consciente que resulta chocante si se la aplica a un campo operativo realista.

Prefiere torcer el cuello a esas efusiones, de conformidad con la línea permanente de retención que lo sin-

gulariza en literatura, y concentrarse en las sensaciones que origina en un determinado personaje una acción pasada o futura que ni siquiera es desarrollada. Pero cuando irrumpen los elementos de una acción imposible de evitar, adquieren de inmediato un aire mecánico, son rápidamente enumerados, o se disuelven en un aire fantasmal. Ejemplo el cuento "La casa en la arena"; su centro es una situación violenta, típica del contar de los "duros" americanos, que Onetti trasladada a un clima de pesadilla incoherente. Y es así: para Onetti la acción es incoherente, es ininteligible en sentido lato: sólo puede alcanzarla a través de la fantasía libre, o sea cuando no funciona en lo real. Por eso sus criaturas novelescas son interiormente parálíticas, aunque se muevan de un lado a otro, y justamente por ese moverse sin sentido.

Estos personajes están signados por su creador y son todos próximos parientes, hijos de una misma hornada. El arte sutil de Onetti consiste en imprimirles rasgos adultos y desplazarlos por un ambiente concreto, acusando su realidad por una carga interior de retenida, confusa fuerza vital, que mucho deben a ese urgido afán comunicante que nace del vivir en soledad. Todos ellos son, como dice la presentación de *Tierra de nadie*, del "tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino". Más exactamente —porque en verdad sus destinos los hipnotizan y sólo piensan en ellos, y su amorismo funciona sobre un soterrado desafío moral— son incrédulos y excépticos, no ponen su energía vital en ninguna causa externa a ellos, en ninguna fe que los obligue a obrar: están dentro de sí mismos, sólo atentos a un placer que muy a menudo se identifica con la autodestrucción, como suspendidos en el tiempo, reptiendo gestos, esperando una extraña iluminación que los redima y que está indisolublemente ligada a una experiencia de amor auténtico que, desde afuera, los ponga en marcha.



(*Tierra de nadie*). "Piense: desde el Sur hasta México. Separe los indios, claro; y los gringos. Nadie tiene necesidad de Dios ni de fe. Entiéndala, cuando digo Dios. La gente es burlona, fría, tranquila, sensual, metida en sí misma. No se dan cuenta. Son todos cínicos, haraganes, despreocupados" (*Tierra de nadie*).

## 6 Política, ideologías, nacionalismo.

A partir de esta concepción de hombre y sociedad, deben encararse las discusiones que sobre asuntos político-sociales ocupan un espacio tan importante en las primeras obras de Onetti. Debe anotarse que es uno de los primeros escritores que se enfrenta a la problemática social de su época, no meramente en el plano de las reivindicaciones proletarias o rurales inmediatas, que ya había dado la literatura social del período progresista, sino debatiendo las ideologías en pugna y trayendo a la novela algunos representantes de la vida proletaria para polemizar la política internacional y la estrategia en la lucha obrera. Pocos años antes Horacio Quiroga había reconocido que esos temas lo habían superado, que la gran discusión de las ideologías socialistas no era de su tiempo ni temperamento y que quedaba ajeno a ella. Por el contrario esta discusión entra legítimamente en Onetti, pero desde el plano de los enfoques generales abstractos muchas veces, o desde el plano de sus refracciones psicológicas, saltándose por lo tanto el plano real y medio, de las reivindicaciones, instaladas en lo concreto de la vida de los trabajadores.

Es evidente que Onetti parte de una perspectiva de izquierda, aunque en la actitud del francotirador. Tiene una ubicación, no diría socialista, sino vagamente izquierdista o progresista, pero al mismo tiempo trata de mantener una arisca actitud independiente, crítica y

Para que tal descreimiento funcione, hay que partir de una infravaloración de las acciones humanas, una disminución despectiva de sus posibilidades de hacer o transformar al mundo y a sí mismos. "Todo en la vida es mierda —dice E. L.— y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender". Es la definición más nítida y precisa de la situación de los personajes de Onetti, y ella se extiende al contenido y las formas de su literatura: infravaloración de la sociedad humana, comprobación de un general estado de ceguera, reconocimiento de la nocturnidad existencial y a la vez de la atención lúcida que le opone el sujeto, que es atención, nada más, y obviamente sólo depara dolor e incompreensión. (No es casual que la mayoría de las obras de Onetti transcurran en lugares cerrados y en horas nocturnas, ni es extraño que sean escasas las referencias al paisaje natural, el cual tiende a manifestarse surrealísticamente en estado de descomposición alucinatoria).

Que no se trata de la concepción de un simple personaje, se muestra por las afirmaciones similares en otros: del pueblo argentino dice Casal (en *Tierra de nadie*, p. 124) "acaso sea éste el único pueblo de la tierra que no tiene fe y no cree en la inmortalidad". No es una afirmación exclusiva de criaturas literarias; también la hace el autor. En *Marcha* dice siniestramente que nuestro pueblo es de los más inteligentes de la tierra porque "es un pueblo sin influencias, que no cree en el destino, en palabras, en tareas históricas ni en nada".

Incredulidad y escepticismo parten de comprobar la suciedad del mundo y el egoísmo humano: "No hay nadie que tenga el alma limpia, nadie ante quien sea posible desnudarse sin vergüenza" (*El pozo*); "en las conversaciones nadie habla de sí mismo. Nos imaginamos a un tercero o un cuarto que no existe y hablamos de lo que suponemos que puede interesarles".

escéptica para enjuiciar la acción de las izquierdas: no sólo sus formas dogmáticas sino también su justificado activismo. Si bien *El pozo* está sostenido por una fuerte convicción antifascista, también responde de modo muy directo a la gran decepción del pacto germano-ruso, más aún que a la anterior decepción del de los procesos de la era staliniana, lo cual condiciona la conducta del personaje y del autor respecto a la acción social.

El mundo de los comités, de las agrupaciones solidarias, de los sindicatos incluso, ejerce su atracción sobre el primer Onetti y hay testimonios claros en *El pozo*. *Tierra de nadie* y en *Para esta noche*, la novela más explícitamente referida a estos temas, pero justamente aquella donde se produce la reconversión a lo particular, a lo subjetivo y privado que caracterizará en adelante la narrativa de Onetti. Desde luego que no presenta a las masas, sino a individuos —por cuanto el suyo es un arte de individualidades solitarias—. Son dirigentes, intelectuales, incluso meros afiliados como Lázaro, y sus ideologías se encaran desde el plano de su fundamentación o causación psicológica, resolviéndose por lo tanto en conflictos personales. Con esto no sólo manifiesta su radical desconfianza por las "ideologías", equiparadas a la falsa conciencia, sino también una oposición a sus valores suprahumanos. Un buen ejemplo lo ofrece Bidart (en *Tierra de nadie*) con la forma en que juega y arriesga la huelga que dirige, moviéndose en una irresponsabilidad ilusionista al estilo del *Astrólogo* de Arlt; o el cinismo de Rolanda para considerar las luchas revolucionarias, donde es visible la simpatía del autor.

En *El Pozo* el tema está adscripto a Lázaro, el compañero de pieza, en quien tipifica las virtudes y, sobre todo, las ridículas costumbres del afiliado convencido. El retrato es cruel y a la vez cariñoso, con un último respeto que parece nacer de la fe revolucionaria del inmigrante que le seduce aunque no puede hacer suya.

A través de su relación con él E. L. manifiesta sus convicciones sociales y se nos manifiesta como un pequeño burgués que se distingue de los congéneres a quienes repudia, por su mayor sensibilidad y cultura que lo remiten a una situación inestable de "declassado". Su desdén por los obreros politizados radica en que los encuentra interesados, como es lógico, y agrega, "movidos por la ambición, el rencor o la envidia", que es como acusarlos de moverse en la realidad y querer conseguir, en ella, los que estiman sus derechos. Su actitud respecto a estos obreros, así como su elogio de las gentes de pueblo por su candor e inocencia, delatan la fragilidad de la formación ideológica de Eladio Linacero su último reducio pequeño burgués, su temor a "los de abajo". Seguramente apoyaría sus reivindicaciones en forma abstracta, general, desde luego podría acompañarlos, de lejos, en su acción, pero no puede aceptarlos en el plano concreto y real por lo mismo que es el plano entero el que no quiere reconocer como verdadero y como apoyo de todo sentimiento o idea.

Hay un texto de C. Wright Mills (en *El fin de las ideologías*) que habría que traer aquí para discutir su alcance. Dice: "el fin de la ideología representa, negativamente, el intento de retirarse a sí mismo y de retirar la propia labor de toda relevancia política; en lo positivo, es una ideología de complacencia política que parece la única salida que tienen ahora muchos escritores para coonestar o justificar el statu quo". El sociólogo americano se refiere especialmente a un período de la postguerra que se habría iniciado en 1955, por lo cual su afirmación no puede extenderse imprudentemente a cualquier período y situación. De su texto cabe retener la relación estrecha entre el descreimiento acerca de la potencialidad de las "ideologías" y el "retiro a sí mismo" abandonando así la convicción que la obra o el pensamiento pueden engendrar una efectiva acción política.

En este caso concreto tanto el descreimiento como el retiro respondieron a varios factores históricos que se conjugaron: el poder apabullante de la guerra destructiva que aplastó en la conciencia el sentimiento de una posible acción individual eficaz; la desconfianza entre los elementos progresistas respecto a las formas totalitarias de la época staliniana que se coronó con la gran decepción y desconcierto del pacto con la Alemania nazi; la frustración nacional cuando el gobierno de Baldomir, a cuyo triunfo habían concurrido esperanzas las fuerzas de izquierda, demostró la continuidad del sistema, la inoperancia, y el peso nulo que aquellas fuerzas tenían sobre las nuevas circunstancias; la mediocridad, anclada sobre los slogans facilonos y esquemáticos, que dominaba a una izquierda mal preparada y peor conducida, carente de una buena educación teórica. Estos factores explican el retiro de la militancia política que tampoco llevó a asumir con convicción la lucha de las potencias capitalistas de Occidente, aunque en ella pusieron subrepticamente su esperanza, y que en cambio condujo al escepticismo y al basamento sícológico de lo que sería más tarde el "tercerismo". Por eso no puede concluirse, con C. Wright Mills, que este retiro llevara a cohonestar el statu quo, al menos en los propósitos de quienes lo cumplieron, aunque en el campo operativo significara restar fuerzas para una transformación del sistema y por lo tanto concurriera a mantenerlo. Pero ese momento de interior y exterior desgarramiento no parecía permitir otra cosa que una esperanza: que de la batalla contra el fascismo saliera una modificación profunda de la estructura socio-política.

En Onetti, como en otros escritores de la época, la quiebra de las ideologías es más grave porque establece un vacío absoluto para las motivaciones de la conducta, ya que esa ausencia no es reemplazada por la energía del nacionalismo, última tabla de la cual aferrarse. Incluso es perfectamente explicable que este fracaso ideo-

lógico establezca las bases para un esfuerzo, que dará sus frutos recién más tarde, tendiente a redescubrir —y aun inventar— un nacionalismo reelaborado a la luz de las nuevas concepciones sociales, nacionalismo agónico al que concurrirán no sólo hombres de izquierda sino también —y con más fervor— los que hayan visto fracasar las ideologías de derecha. Ese nacionalismo tendrá una apertura regional a través de la concepción nueva del latino americanismo o del hispanoamericanismo, tal como se verá en la prédica de Servando Cuadros.

La nostalgia del nacionalismo, como sustituto de la ideología político-social, está muy presente en el primer Onetti. Con envidioso rencor E. L. considera a Lázaro como representante de una raza, y no entiende por ello el simple hecho biológico, sino el sostén poderoso que presta al hombre una cultura nacional llegada al estado civilizador: "con su tono presuntuoso de hijo de una raza antigua, empapado de experiencia, para quien todos los problemas están resueltos". Son esos ingredientes los que permitirían una ubicación plena y esperanzada dentro de la historia, en vez de la inseguridad esceptica en que se mueve un latinoamericano. Así, incluso el fenómeno político germano puede ser comprendido, a pesar que se le condene, debido a que se inserta en la historia: "Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquier que sea", y, contrastada, la situación del Uruguay: "¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos". Y la referencia a la cruzada libertadora que dio la independencia al país —los Treinta y Tres gauchos en vez de orientales— marca la que entiendo falta de valores culturales, de normas nacionales que no hayan sido fabricadas simplemente por una tierra sino por una sociedad desarrollada de modo coherente.

En definitiva registra el desamparo nacional y latinoamericano reconociendo la desconexión con los "gi-

gantes padres" que hicieron la independencia y de los que afirma Larv (en *Tierra de nadie*) que "nada tienen que ver con la gente que vive hoy aquí, argentina". Eso indica que la duda sobre el nacionalismo sigue siendo uno de los efectos secundarios del impacto migratorio de 1880 a 1930, aunque, a diferencia con la posición de las anteriores generaciones literarias que registraron diversos momentos del proceso, aquí se da paso a una vaga y sardónica esperanza de futuro: "los hijos de los inmigrantes ya no son italianos ni españoles. Que han recogido una cosa nueva, distinta, que encontraron aquí. Cul podría ser si suprimimos la tradicional? Casual acepta esto. Pero pide que se cierren las fronteras por un tiempo, que se ponga en práctica lo que preconiza el aviador Lindbergh. Y que mientras se acaba Europa, se espere el resultado. Un par de siglos de inmunicacin y tendríamos al argentino puro. Presume Casal que el producto será apropiado para un campo de concentración o algo por el estilo".

Dentro de esta problemática habría que situar la preferencia de Onetti por personajes extranjeros, en particular los centroeuopeos, cuya adaptación a la realidad latinoamericana le seduce como un enigma que puede aportarle la explicación de sí mismo.

## 7 *El soñador*

"Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas". Así dice E. L. al finalizar su larga escritura, cuando desfallece. Si hay una línea original y dominante que atraviese el relato, definiendo al personaje, es esta capacidad de "soñar" desprendiéndose de la realidad. Se trata de un rasgo propio del poeta que hace de él un ser donde actúan con alta vivaci-

dad los elementos instintivos, donde la fantasía es robusta y ocupa el centro de la vida síquica. Es el rasgo donde mejor se delata la commixtin entre personaje y autor.

Pero esta calidad de "soñador", que lo es aquí en estado puro, sin necesidad de justificarse mediante la escritura de cuentos o poemas sino como mero ejercicio desatado de la fantasía, se mueve —aun contra la voluntad del autor— sobre una conciencia culposa. Lo atestigua al confesar que "si alguien dijera de mí que soy un soñador, me daría fastidio" y trata de mostrarse como un ser normal que "ha vivido como cualquiera o más", es decir, reconoce que el "soñar de la vigilia" es juzgado por la sociedad como forma vicaria del vivir cuando no como forma viciosa, juicio del cual es oscuramente parético y que le conduce a la última desolada negación: "Me tiro en un rincón y me imagino todo eso. Cosas así y suciedades, todas las noches".

El relato abunda en las frustraciones que origina su orgullo de "soñador"; primero con la prostituta Ester, luego con el intelectual Cordes; por último él mismo se siente derrotado, al juzgarse como un "pobre hombre" que sueña. No es novedosa la censura exterior ni la intima. Ya había apuntado Freud que "el adulto se avergüenza de sus fantasías y las oculta a los demás; las considera como cosa íntima y personalísima, y, en rigor, preferiría confesar sus culpas a comunicar sus fantasías" (*El poeta y la fantasía*). Por eso lo singular de la experiencia que se nos cuenta no radica en que un hombre tenga "sueños diurnos" que son motivo de desconfiado rechazo por los demás, sino que él los afirme una y otra vez de modo casi agresivo, como buscando la reprobación, y que en este alarde de su vida interior trate de afirmarse contra los demás.

El mismo Freud en otro de sus ensayos (*Los principios del funcionamiento psíquico*), observaba: "Con la introducción del principio de realidad un ierto tipo

de actividad del pensamiento fue cortado y separado del resto: fue mantenido libre del examen de la realidad y sobrevivió subordinado al principio del placer. Es el acto de "fantasear" que ya comienza con los juegos infantiles y que más tarde, como "sueño diurno" se desprende de su dependencia de los objetos reales". Del mismo modo, la fantasía de E. L. funciona partiendo de una realidad de la que súbitamente se aleja para bajar en un plano puramente imaginativo, intensamente nutrido por el principio del placer, como lo revela la presencia de elementos eróticos. El modelo es el "sueño de la cabaña de troncos", donde los dos sectores —real e imaginario— nos son ofrecidos en forma detallada y separada; son nítidamente diferentes y a la vez obligadamente complementarios. E. L. llega a encarar el proyecto de ofrecer paralelamente ambos momentos —"podría ser un plan ir contando un "suceso" y un sueño. Todos quedaríamos contentos"— reconociendo así la motivación concreta de la elaboración fantasmática posterior, pero no insiste en él, y sólo vuelve a aludirlo de paso refiriéndose a los posibles sueños de Ester.

Ese ejemplo único revela que lo soñado es compensación de lo vivido. Por obra de su intrínseca realidad operativa, el sueño permite realizar en el terreno imaginario los deseos que han sido frustrados o todavía no han podido cumplirse en la realidad cotidiana. Pero anotemos desde ya, de acuerdo a lo dicho en el capítulo quinto sobre la visión del mundo, la incapacidad de actuar y el pensamiento a-histórico, que la poderosa fluencia de estos sueños compensatorios no sería tal si no estuvieran secretamente alimentados, en la conciencia, por la convicción que la realidad es inmodificable, que se mueve con leyes invariables que el hombre no puede cambiar y que, por lo tanto, ellos no pueden proyectarse en la materia como entes reales.

Si bien la mayoría de los hombres tienen "sueños diurnos", los temas y la intensidad de los sueños de E.

L. nos permiten filiar en él la permanencia tenaz de las concepciones infantiles, y, sobre todo, las de la pubertad, tal como ocurre por lo común en la stirpe romántica y simbolista de los poetas, asidos de sus dos nacimientos: a la vida y a la edad adulta. Todos sus sueños —aunque sobrevienen a los cuarenta años— corresponden a la problemática de una imaginación adolescente y pueden clasificarse en dos grandes tipos: los eróticos y las proyecciones ideales de la vida adulta. Este intelectual —que en definitiva lo es E. L.— se sueña hombre de acción: cazador en Alaska, contrabandista en Holanda, marinero en la bahía de Arrak, siempre hombre entre los hombres, rudo, fuerte, seguro, sobre todo seguro, bastándose a sí mismo, conociendo espontáneamente cuál es su lugar en la tierra, ocupándolo con dominio, actuando sin conflictos de conciencia, ejerciendo su poder contra la naturaleza y los demás hombres. Todas las historias corresponden a esa temática representativa de la imaginación infantil que el *Tit Bits* expresó con anterioridad a la nueva versión de las historietas americanas o a las novelas de Ian Fleming, y en la cual puede rastreadse la presencia de los mecanismos compensatorios para los estados —esos sí reales— de inseguridad, de temor, de indecisión, de debilidad, y para todo el juego de represiones que sobre el niño y el adolescente, tan fuertemente instintivos, descargan las obligadas presiones de la vida civilizada. A través de esos sueños el adolescente se recupera a sí mismo como realidad —ilusoria— de su deseo, y obviamente aquí se insertan los ideales viriles de una determinada sociedad. Así se siente —o imagina— seguro y macizo: "puedo sentir la forma de mis pómulos, la frente, la nariz, casi tan claramente como si me viera en un espejo, pero de manera más profunda", dice el personaje del sueño hablando de la llama que lo ilumina, y lo podría decir E. L. del sueño en que él se sueña y donde se recobra como quisiera ser y evidentemente no es.



El sueño conduce a un estado de embriagante felicidad. El deseo se hace realidad a través de un imaginario tejido; se va desarrollando progresivamente una historia que conduce a un clímax cercano a la entrega del orgasmo, que por lo mismo es inefable: "Lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, lo que siento, es la verdadera aventura". La carga placentera, y, desde luego, erótica, de estas ensoñaciones, es conocida: ella alimenta los trances masturbatorios y es por esta alusión que la prostituta recibe la confesión de uno de los sueños con inmediata repugnancia: "Con razón no querías pagarme".

Pero tanto en los sueños de la vida adulta como en los eróticos, hay una nota obsesiva: la pureza. Todos ellos nacen directa o indirectamente de la realidad cotidiana en que vive el personaje y sirven, tanto para definir y enjuiciar la realidad, como para explicar sus propias motivaciones causales. En esta pugna precisan, por añadidura la personalidad del soñador, su cosmovisión. Enfrentándose a la vida, que "es una mierda", los sueños aspiran a un mundo grave, auténtico, rotundo, y puro, como corresponde a la más pura y absoluta cosmovisión adolescente. En la realidad, Ester "era tan estúpida como las otras, avara, mezquina, acaso un poco menos sucia"; en el sueño "ella me cuenta lo que sueña o imagina y son siempre cosas de una extraordinaria pureza, sencillas como una historieta para niños". En la realidad Ana María es suciamente ultrajada por Eladio y le escupe a la cara; en el sueño viene desnuda a encontrarlo y él queda suspendido de su misteriosa sexualidad adolescente, casi adorándola. Todos los demás sueños pueden cotejarse con la vida sórdida del protagonista.

La operación del soñar ha sido adscripta desde siempre, como función privativa, a los poetas. Lo singular de Onetti no es "soñar despierto, sino la incapaci-

dad para dar entera y total realidad —mediante la literatura—, a sus sueños, tal como han hecho los poetas, sobre todo los románticos que fraguaron la imagen del Adán que, al despertar encuentra que su sueño se ha hecho realidad. En Onetti los sueños quedan enquistados dentro de una narración realista; el autor permanece en este lado, en este hemisferio de su doble mundo, el de la realidad más sórdida y desesperanzada. Pero este hemisferio es gobernado de modo discordante por el otro, el de los sueños: sus valores son determinados idealmente desde aquel campo opuesto que rige, mide, sanciona, colorea la realidad en que vivimos. El soñar más puro mide la realidad, y, por lo mismo de su pureza, la condena. Los dos hemisferios son comunicantes de un curioso modo, lo que nos permite entender el subrepticio afán de sacralización que acepta la literatura onetiana: la realidad vivida como experiencia grosera, de espesa materialidad y maldad, genera la compensación de los sueños perfectos y puros, y a su vez estos re-vierten sobre lo real como imperativos ideales de la vida y la conducta. Más que una reconvencción grotescamente distorsionada del funcionamiento de las ideas puras, quizás aquí pueda discernirse un tipo de operación que los antropólogos han adscripto a la mentalidad primitiva, pero claro está que a partir de una visión agnóstica del mundo. Una recuperación de lo sagrado, o, al menos, de lo mágico.

"Il descend en éveille l'autre côté du rêve", dice Hugo en un famoso verso. Onetti, dando prueba de su realismo, cree que no es posible. Trató de mostrarlo en "Un sueño realizado": allí la mujer, que es una adolescente envejecida como insistentemente acota el autor, quiere hacer realidad un sueño muy simple, pero que le provocó una intensísima felicidad. Al hacerse realidad, el sueño se transforma, fatalmente, en la muerte, porque el sueño aspira a una cristalización perfecta don-

de no cabe el devenir, la mudanza, el descaecimiento, en una palabra, la vida.

La curiosa entereza de este "soñador" consiste en añorar la perfección, la belleza y la pureza del sueño, reconociéndose a la vez —y dramática, doloridamente— como una parte de la realidad sucia y corrompida donde está como exilado, y de cuyas terribles leyes es siervo, obligado cómplice. En *El pozo* juega los dos hemisferios de su mundo, sobrepotenciando, rabiosa, ansiosamente, el del sueño, aunque viviéndolo siempre desde el de la realidad miserable en la que termina cayendo y sumergiéndose. En adelante se irá adentrando en el hemisferio real, viviendo de acuerdo a sus leyes pero sin aceptarlas íntimamente, limitándose a sufrirlas. De su mundo de soñador guardará sólo una pluma del maravilloso pájaro: el amor en su expresión intensa, pura adolescente. Este será el recuerdo del paraíso del que se siente arrojado, ya que para él el paraíso si se sitúa en el pasado y no en el futuro, está en el linde de la adolescencia, justo cuando ella se produce. Esa pluma, ese recuerdo, le permitirán vivir un tiempo largo, por el fenómeno de su periódica reviviscencia; ya ha dicho Fry que es "a phoenix too frequent".

#### 8 *El amor adolescente.*

Ana María, de *El Pozo*, es el primer amor adolescente, la primera criatura de esa serie de adolescentes vírgenes, puras, entregadas al amor, que recorre la literatura de Onetti en diversas expresiones y que sólo entra en quiebra en *El astillero*. Lo que después de Nabokov se ha llamado una "Lolita", el tipo de relación cuyos orígenes históricos en nuestra cultura ha rastreado Denis de Rougemont (*El amor y el Occidente*), pero que sin embargo admite una emergencia mucho más

antigua en las estructuras ideológicas de las que Toynebee ha definido como religiones superiores, aunque admitiendo su procedencia mágica. Una parte central de la sacralización que se opera en la narrativa de Onetti.

"Un encuentro entre dos personalidades sobrehumanas es el argumento de algunos de los más grandes dramas que ha concebido la imaginación humana. Podemos encontrar otra versión del mismo argumento en aquel ubicuo y siempre recurrente mito —una "imagen primordial", si hubo alguna vez una— del encuentro entre la Virgen y el Padre de su Hijo. Los caracteres de este mito han desempeñado los papeles que les han correspondido en mil diferentes escenarios bajo una variedad infinita de nombres: Danae y la Lluvia de Oro, Europa y el Toro, Sémele la Tierra Herida y Zeus el Cielo que lanza el rayo, Creusa y Apolo en el *Ion* de Eurípides, Psyché y Cupido, Gretchen y Fausto. El tema vuelve, transfigurado, en la Anunciación". Así dice Toynebee en su explicación mítica de la creación, pero este tema —la relación amorosa con la Virgen— ha tenido en la literatura occidental mil variantes en las cuales, como en el *Fausto*, el tema del hijo queda relegado pasando al primer plano el sacrificio amoroso de la virgen joven, su graciosa entrega al hombre mayor que ella, para salvarlo en un sentido espiritual.

El tema del amor adolescente fue analizado con perspicacia por Ruben Cotelo en un artículo que no habíamos visto cuando la primera edición de este estudio ("*Muchacha y mujer*", *El País*, 16/11/1964) y donde apunta que en la reverencia por la adolescente virgen hay "una implícita concepción católica de la mujer, un horror casi medieval a la corrupción de la carne, un perverso, deformado, parcializado culto mariolátrico". Destaca Cotelo que ante esa "potencialidad perfecta", ese "instante riquísimo de virtualidad" que es la pureza, el agente de cambio el hombre, se presenta como "el

reino de la necesidad". Coteló enlaza el carácter urbano de la literatura de Onetti con "su negativa a reconocer un orden natural". Conventría mejor señalar que no lo niega, sino que lo añora y lo desea con la culposa conciencia de corresponderle la tarea de destructor, al fracasar en el intento de trasmutarse en él, de retornar a la pureza.

Progresivamente Onetti ha ido desarrollando —y mitificando— el tema de la virgen adolescente, a partir de ciertos elementos que están en sus primeros escritos, aunque en estos es posible recobrarlo con la complejidad de su originaria inserción realista. Anotemos los más característicos. En primer término es la mujer púber, en ese difícil pasaje que corresponde al abandono definitivo de la infancia, sin ingresar todavía, a la vida adulta; oscila entre los trece y los dieciséis años, tiene conciencia clara de su naturaleza femenina pero aún la domina intelectivamente, mezclando dos órdenes distintos en inestable entrecruzamiento: una función mental lúcida y clara y una sensibilidad cauta, casi infantil, siempre pudorosamente retenida. En segundo término y a pesar que le está adscripto el tema amoroso, nunca es Venus y casi siempre es Afroditá, para usar la dicotomía de la cultura griega, y desde luego, las figuras de esa familia de jóvenes templadas que resultan varoniles: Electra, Antígona, Eurídice. En tercer término tiene una entereza sin fisuras, usa su pureza como un desafío al mundo, al descascamiento de la materia en el tiempo, y parece dueña de la llave de la perfección ideal, venedora del tiempo, de la muerte, altiva y desdeñosa para las debilidades de la carne, ausente incluso de ellas, prácticamente intocada por la sensualidad.

"Hanka me aburre; cuando pienso en las mujeres... Aparte de la carne, que nunca es posible hacer de uno por completo, ¿qué cosa de común tienen con nosotros? Sólo podría ser amigo de Electra... Tiene la cara como la

inteligencia, un poco desdeñosa, fría, oculta y sin embargo libre de complicaciones. A veces me parece que es un ser perfecto y me intimidada; sólo las cosas sentimentales mías viven cuando estoy al lado de ella". Esto dice en *El Pozo*, tipificando en una criatura que casualmente se llama Electra, esa función mental —que por exce-sivamente lúcida a veces se teñirá de diabolismo— que define a sus adolescentes. Ellas son escasa o nulamente sensuales: la sexualidad queda resguardada por una virginidad, sino real, al menos mental, es decir, nacida de un cierto extraño desinterés por la vida corporal.

Seres emanados de un mundo natural, fresco, vivente, puro: así se nos presenta la imagen de Ana María, su cuerpo largo, su andar, su gesto altivo, su ajenidad de toda concupiscencia. Así también se nos presenta la Cecilia juvenil, y es con motivo de ella que E. L. explica su actitud, mostrando esa vinculación entre la inteligencia y el espíritu que hace que el fenómeno "muchacha" muera muy pronto para dejar paso a la "mu- jer": "Y si uno se casa con una muchacha y un día se despierta al lado de una mujer, es posible que comprenda, sin asco, el alma de los violadores de niñas y el cariño baboso de los viejos que esperan con chocolates en las esquinas de los liceos". La adolescente es un producto "maravilloso" y "absurdo", como el amor, que tiene una brevísima duración. Es un centelleo fugaz.

La atracción que ejerce debe considerarse, "sin asco", como dice el texto citado, aun tratándose de violadores viejos. "Debe haber alguna obsesión ya bien estudiada, dice E. L. al seguir a Ana María— que tenga como objeto la nuca de las muchachas, las nuca un poco hundidas, infantiles, con el vello que nunca se logra peinar. Pero entonces yo no lo miraba con deseo". Ni entonces ni después, ni en este personaje ni en los restantes de *El pozo*, ni tampoco en las figuras adolescentes de la posterior narrativa de Onetti. Se nos cuenta o no una relación amorosa, la presencia de las adolescentes virgi-



nales no genera, estrictamente, el deseo, sino más bien la adoración, el éxtasis, una mezcla muy oscura de devoción, temor, entrega afectiva, descanso. Funcionan como la negación del mundo, la otra alternativa a la realidad que es salvación de las leyes que el tiempo implacablemente rige, pero una salvación cuya fugacidad muy pronto es entrevista y que con frecuencia —ejemplo catagórico *La cara de la desgracia*— sólo tiene como salida la muerte. Incluso podría decirse que la muerte es la interna complementación de su negatividad, porque a través de ella el instante fugaz de la plenitud púber se hace eterno para el recuerdo del hombre a quien le fue ofrecido. De algún modo la imagen de Ana María muerta —“la edad de Ana María la sé sin vacilaciones: 18 años. 18 años, porque murió unos meses después y sigue teniendo esa edad cuando abre por la noche la puerta de la cabaña y corre, sin hacer ruido, a tirarse en la cama de hojas”— esa imagen parece traída necesariamente por E. L. para confirmar, en su pureza cristalina, en su perfección inalterable, el momento adolescente que lo ha deslumbrado. Y en *La cara de la desgracia*, más explícitamente, la muerte viene, como misteriosa gracia, inmediatamente después de la desfloración: “y tuve de pronto dos cosas que no había merecido nunca: su cara doblegada por el llanto y la felicidad bajo la luna, la certeza desconcertante de que no habían entrado antes en ella”.

Esa muerte es oscuramente ansiada para impedir la transformación de la “muchacha” en “mujer”, es decir, para que aquel absoluto que, por su fugacísima existencia, da testimonio del otro hemisferio donde se niega el mundo real, no se transforme en cómplice de este mundo y en su elemento comprobatorio: “terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo”. (*El Pozo*). El solo hecho de concebir esa muerte como coronación (y toda la historia real y

el sueño con Ana María funcionan en el relato como la antítesis ideal de la relación de Eladio con Cecilia, incluyendo el vano esfuerzo de aquel para recobrar el momento pristino del amor ya definitivamente perdido debido a su radical incapacidad para aceptar las nuevas circunstancias de la vida humana) apunta a la subrepticia conciencia que la realidad no es operable, que en ella el sueño no puede cumplirse, apunta a una negativa cerrada a la materia y al tiempo, pero a la vez a la comprobación que esos son los dos únicos dioses permanentes con imperio absoluto para el hombre.

Antes de encarar este dilema al que concurre la experiencia del amor adolescente en la narrativa de Onetti, conviene complementar la emergencia del tema en su primer período. Posteriormente, Onetti ha intensificado su mistificación (*Tierra de nadie, Para esta noche*) le ha dado formas extemporáneas o críticas (*Los adioses, Historia del caballero de la rosa y de la princesa encinta que vino de Liliput*); y por último ha intentado destruirlo (*El astillero*). Pero aun en ese caso la figura de la virgen adolescente responde a una mirada adulta, cosa que no ocurre tan claramente en *El pozo*, donde el “sucedo” de Eladio y Ana María, como de Eladio y Cecilia, sirven para poner en evidencia el sustento material y hasta grosero, urgido, que rodea al personaje femenino, destruyendo la tendencia abstraccionista que luego se irá acentuando. En este texto se lo recobra dentro de una realidad material, en el momento en que comienza el esfuerzo de idealización que todavía no ha podido vencer las circunstancias reales que lo desmienten.

Pero además, en ese período, Onetti intenta hacer real y plena una historia de amor, escribiendo *Tiempo de abrazar*. La novela, presentada al concurso de la casa editora norteamericana Farrar y Reinehart, fue mencionada por el jurado que seleccionó la producción local y eligió como representación uruguaya la novela de Diego Nollare *Yyaris*. Uno de los jurados, Juan Mario Ma-

gallanes, declara: "Muy distinta de *Yvaris*, en ambiente, concepción y estilo, configura un escritor de alto vuelo, avezado y profundo, moderno y fuerte. Quizás demasiado seguro de su posición. Este libro, escrito con un desenfadado elegante, no por esto menos escéptico y doloroso, tiene asimismo momentos impregnados de una gran ternura donde se ama la vida con desesperación. Depurado el estilo nos da situaciones de gran fuerza constructiva y deslumbrantes desde el punto de vista artístico" (*Marcha*, 14/mayo/1941). Algunos fragmentos fueron publicados en *Marcha* (III, Nº 188, 18/junio/1943 y IV, Nº 216, 31/diciembre/1943) y fueron presentados por Dionisio Trillo Pays señalando que la obra había sido escrita hacía años, y que "el novelista... que escribiera luego *Tierra de nadie* y *El perro tendrá su día* (su mejor obra, aún inédita), hizo su casi única profesión de fe en la vida en las páginas *Tiempo de abrazar*, su obra más efusiva y diáfana". Los fragmentos publicados, a la vez que revelan un estilo aún inmaduro, muestran el único intento de Onetti para insertar y afirmar en la realidad y en la vida el amor adolescente. Porque en esta historia de amor aparece nuevamente esa "muchacha" que el protagonista ve "casi de espaldas, mostrando una mejilla y la concavidad de la nuca, el cuello alargado e infantil"; es la virgen que será desflorada y que de inmediato le será disputada al hombre por el mundo. En vez de imaginar la muerte, el joven protagonista encara la lucha contra el mundo, confiado en su fuerza. Es la única vez que así se presenta Onetti: "una lucha de astucia o de coraje, contra todos, para conservarla y defenderla. Se incorporó con la cara endurecida y comenzó a pasearse. Luchar contra todos, contra la inmensa estupidez humana, contra la cobardía de la bestia humana" (*Marcha*, IV, Nº 216). Estos textos muestran un pre-Onetti, una época anterior a *El pozo* y su restante producción, donde todavía encaraba

como posible la realidad del sueño. Desde 1939, año de su primera publicación, ha abandonado la empresa, asumiendo la máscara dramática que en adelante será su rostro.

## 9 De la oposición a la autodestrucción.

Si la muerte no es temible es porque hay algo peor: la vida, o, más exactamente, la sobrevivencia. Al tema dedicó Onetti uno de sus mejores cuentos: *Bienvenido Bob*, todo él destinado a contraponer la fiera del adolescente puro, despectivo, altivo, fuerte, con el hombre adulto, y a mostrar el fracaso adolescente, ya que no muere y alcanza la madurez. "Nadie amó a mujer alguna con la fuerza con que yo amo su ruindad, su definitiva manera de estar hundido en la sucia vida de los hombres". "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 temeroso y maloliente mundo de los adultos".

Decía que el hemisferio del sueño, que es al mismo tiempo el de la concepción pura de la adolescencia, girará desde lejos el hemisferio real. Esta concepción del mundo de los adultos, su "sucua vida", su calidad "tenebrosa y maloliente" atestiguan que la realidad ha obedecido, mansamente, a la visión absolutista de la edad juvenil, ya que corresponde de modo estricto a las definiciones del Bob muchacho: "No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa. Pero es un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios... Usted es egoísta; es sensual y de una sucia manera. 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". Lo mismo había

dicho en *El pozo*: "Viejos cansados, sabiendo menos de la vida a cada día, estábamos fuera de la cuestión".

Pero no sólo se asume el dictamen que sobre el mundo real expresa ese hemisferio del sueño puro y libre, sino también el criterio sobre el cual se funda y legitima: el absolutismo de los valores y la negativa a todo relativismo, que nacen de una operación consumada en el mundo de los imaginarios, sin apoyatura en la circunstancia real. En este sentido conviene recordar que Onetti, como otro antepasado rioplatense, Roberto Arlt, pertenecen a la línea dostoiévska en la actitud agnóstica y rebelde de quienes están interiormente heridos, y se les pueden aplicar algunas de las consideraciones que sobre Dostoiéwski hace Romano Guardini: "La existencia del hombre está dirigida hacia arriba y hacia abajo, hacia lo sublime y hacia lo abyecto, pero asentada en un terreno medio del que se puede proyectar en una u otra dirección. Una vida en la que falta esta esfera media es algo fantástico porque es ella la esfera de las realizaciones, el campo y el taller de la existencia misma. En el sentido más estricto es esa esfera el terreno de la realización: es allí donde se da todo aquello que se llama posibilidad, medida, disciplina, salud, orden, tradición, afianzamiento... Quizá la objeción más seria que pueda hacerse a la imagen de la existencia humana en Dostoiéwski sea la de que en su mundo falta precisamente este terreno intermedio. Y ello se manifiesta de pronto con claridad meridiana a poco que se observe que las criaturas de sus novelas hacen de todo, salvo una cosa: trabajar. El trabajo, empero, es lo que llena toda esa esfera del acontecer cotidiano con toda su miseria y toda su dignidad" (*El universo religioso de Dostoiéwski*).

El mundo real en que existimos, —esa esfera intermedia que dice Guardini— es desvalorizado de un modo drástico por el concepto absolutista y fantástico que se desprende de los sueños adolescentes: lo cotidiano, la

trama común de las vidas, el derivar sobre el tiempo, la conquista y la pérdida del amor, la existencia grave, el vaivén de esperanzas y frustraciones, todo es remitido al desprecio. Esta cosmovisión adolescente no podrá subsistir si el adolescente deviene hombre adulto, y la única manera de aferrarse a ella consiste en asumirla desde la edad adulta con el mismo absolutismo: vivir la vida como castigo, admitir el encanallamiento y entregarse a él a fondo, afirmar que la realidad es el infierno y vivirlo integralmente. Así surge Larsen.

Larsen es el nuevo absolutismo. El tipifica la materialidad de ese mundo que "es una mierda", lo que se hace evidente cotejándolo con la figura estilizada y mental con que Arlt crea el mismo tipo con la misma función en *El Rufián Melancólico*. Todavía en *El pozo* hay una distancia entre el personaje embebido en el sueño y el círculo de las "bestias sucias". Describe a prostitutas "cada vez más gastada, ordinaria", "mujeres gordas y espesas", "mujerona sucias", "mujeres de piel oscura", "gordas de piel marrón, grasientas", o describe a hombres comunes: "sucio y grosero", "la cara llena de arrugas y pelos, haciendo bizquear los ojos entre las cejas escasas y las grandes bolsas de las ojeras".

Pero en *Tierra de nadie* el protagonista se llama Aránzuru, es abogado, su oficio inveterado es la relación amorosa y la búsqueda de la isla de la felicidad, y a lo largo de la novela se le verá abandonar el estudio, el círculo de amigos, devenir cafishio y vivir de una proselitista, entregarse a la mugre, robar y entrar en buenos tratos comerciales con Larsen. La distancia ha quedado abolida y la atracción del mundo material es poderosa e invasora, y se le acepta hasta la destrucción en forma absoluta, rabiosa. El dios de ese infierno se llama Larsen, él irá ganando progresivamente el centro de la escena hasta ser el protagonista de la saga. Habrá cambiado el universo que se describe, pero no los criterios rectores, porque en definitiva es el mundo real, su va-

riada circunstancia y la acción que juega sobre ella, los que han sido aceptados por esta construcción artística.

Lo viejo equivale a lo deshecho, a lo sucio, y también a lo práctico. La acusación a Cecilia adulta es por su "sentido práctico hediondo" que tipifica en su capacidad para "distinguir los diversos tipos de carne de vaca y discutir seriamente con el carnicero cuando la engaña". En esa practicidad es condenado el mundo responsable de los seres adultos, ya que ella nace, una vez abolido el ilusorio romanticismo adolescente, del enfrentamiento a las coordenadas de la realidad para poder actuar.

Le basta el uso de los títulos de respeto para satirizar, estilísticamente, la vida adulta: "Lo que pudiera suceder con don Eladio Linacero y doña Cecilia Huerta de Linacero no me interesa. Basta escribir los nombres para sentir lo ridículo de todo esto". El rechazo global de la vida adulta delata que es su centro animador el que es repudiado, o sea el sentido de responsabilidad imprescindible para operar en un mundo de obligaciones (comprar la carne, parir un hijo, conseguir un trabajo, establecer una casa y también luchar por un partido, etc.) resolviéndose en cambio por una gozosa y rebelde marginalidad.

No se participará de la vida adulta, ni de sus responsabilidades, ni de sus compromisos, ni de sus ventajas, consiguiéndose así mantener a salvo el espíritu independiente y, sobre todo, el derecho a una crítica libre y absoluta. Si se aceptara una sola de las responsabilidades se ingresaría al sistema dentro del cual se terminaría apresado. Es preferible entonces renunciar a todas las ventajas ("no me interesa ganar dinero ni tener una casa confortable con radio, heladera, vajilla y un watercló impecable") para conservar perfecta la pureza adolescente y, a partir de ella, actuar sobre el exclusivo plano del "opositor". La fantasía, la irresponsabilidad, y la imaginación libre de la edad son poten-

ciadas como valores absolutos, engendradores de la actitud impoluta del opositor.

Sin duda debió haber una circunstancia real que intensificó esta actitud, y por algunos textos puede sospecharse que *El pozo* es la respuesta escéptica al fracaso de la experiencia de *Tiempo de abrazar*, como si un primer golpe en el camino de una expansión confiada, crédula en la vida, provocara la refluencia hacia una actitud amarga, hostil, desilusionada. En la efusión final de *El pozo*, se dice, por ejemplo: "Hubo un mensaje que lanzara mi juventud a la vida; estaba hecho con palabras de desafío y de confianza. Se lo debe haber tragado el agua como a las botellas que tiran los naufragos".

Esta motivación personal se instala en la social de su tiempo, pues la actitud de oposición, de cerrada negativa al sistema, fue fundamento del espíritu juvenil ante la realidad nacional. El fracaso al que aludía Quijano en su texto sobre el año 1938 se hizo sentir entre los nuevos escritores, entre toda una élite intelectual que ingresaba a la sociedad y que adoptaría el espíritu de drástica oposición, negándose a todo compromiso con los partidos, los organismos públicos, con la gerontocracia que se había posesionado de la política nacional y que, a consecuencia de la amplia participación del estado en la vida del país, parecía regir todo, con desembizada estulticia e ignorancia. El éxito que el libro tuvo siempre entre lectores juveniles y opositores políticos, revela cuán embebido está de esa rebeldía algo abstracta y tajante, y revela también la permanencia en el país de tal actitud, de cuyo nacimiento es testigo privilegiado.

La oposición al sistema no será sin embargo, siempre marginal. Esta creación así lo prueba, porque a través de la literatura —a la que se consagraron muchos hombres jóvenes con vocación política la que no siguieron por su repulsa moral de la vida política— logra

insertarse nuevamente en el sistema, siempre como un elemento negativo, pero ahora interno, estableciendo dentro de él el principio de la necesaria cancelación. Y en la medida en que esa cancelación no se produzca, seguirá manteniendo su vigencia urgente.

Si así se presenta la primera literatura de Onetti, a partir de *Para esta noche* se irá abriendo camino el otro absolutismo: Bob envejecido se hará Larsen y comenzaremos a conocer y adentrarnos en un descompuesto mundo infernal.

Si la obra narrativa de Onetti describe los distintos círculos de ese infierno, *El pozo* es el manifiesto de una extraña, contradictoria "vita nova". A veinticinco años de escrita conserva su dramatismo, su aspereza, la furia rebelde y amarga de la que nació, ese seductor aire inconformista, confuso, adolescente, irremisiblemente ingenuo y equivocado, pero lleno de vida y de arte.

SECCIÓN DE Letras	
ADQUISICIÓN <i>Antonia Canchillo</i>	VALOR <i>28.200</i>
DATA <i>19/02/98</i>	TOMO <i>14.3394</i>

Este volumen de la colección **Boisilbros Arca** fue impreso en los Talleres Gráficos de A. Monteverde y Cía. S. A., Treinta y Tres 1475, Montevideo, en el mes de julio de 1967.

Comisión del Papel. Edición comparada en el art. 79 de la ley 13.349.

