



CAPÍTULO

oriental 28

la historia de la literatura uruguaya



ONETTI

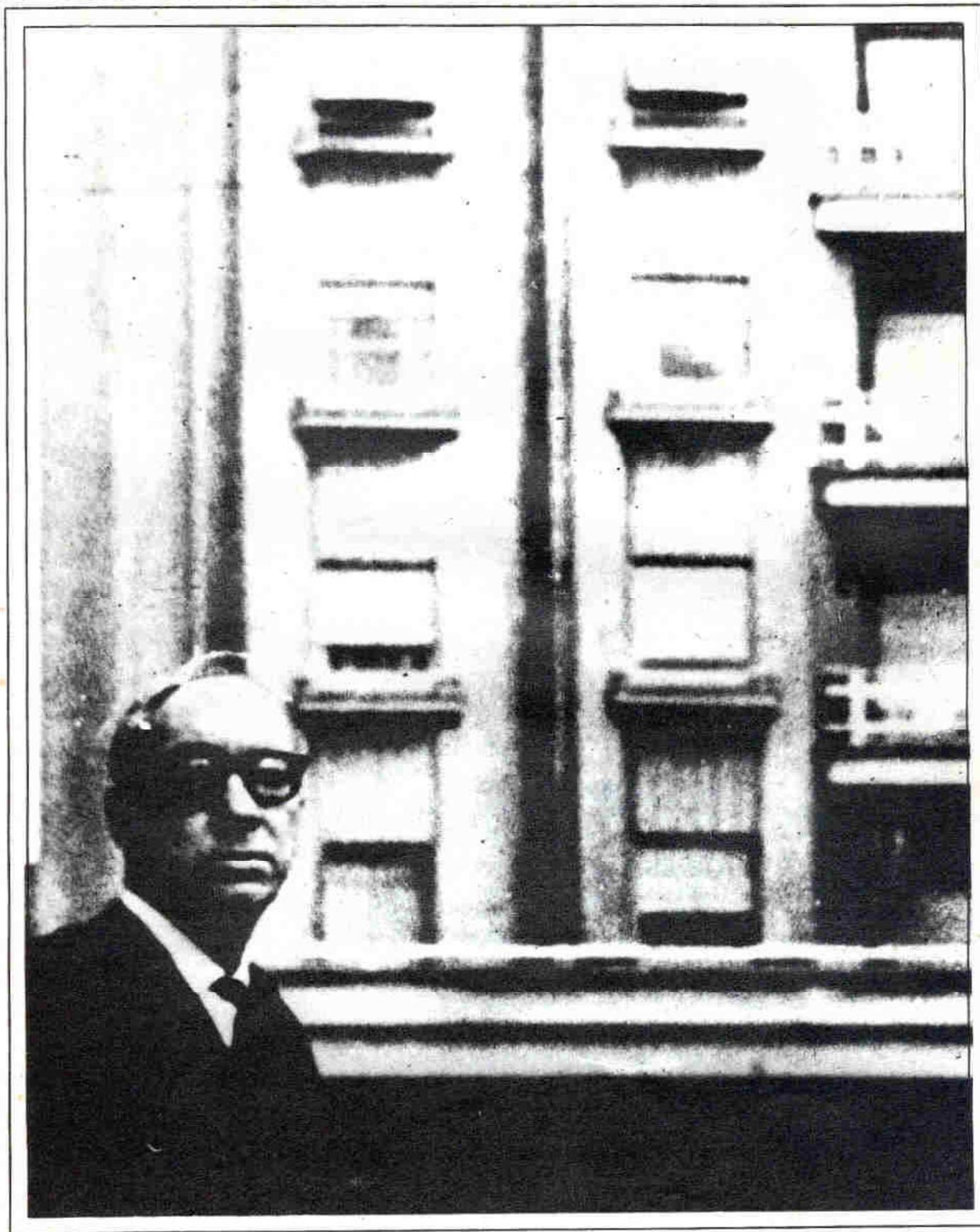
○ EL DESCUBRIMIENTO DE LA CIUDAD

Este fascículo ha sido preparado por el crítico Emir Rodríguez Monegal, revisado por el Dr. Carlos Martínez Moreno y adaptado por el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina.

CAPÍTULO ORIENTAL presentará semanalmente, en sus treinta y ocho fascículos, la historia de la literatura uruguaya. El conjunto abarcará un panorama completo, desarrollado en extensión y en profundidad, de las obras más representativas de la producción literaria nacional, desde la Conquista y la Patria Vieja hasta nuestros días. El lector podrá coleccionar el texto ilustrado de estos fascículos, para contar con un volumen completo al cabo de su publicación; simultáneamente, separando las tapas podrá disponer de una valiosa iconografía de la historia del país.

Los libros que acompañan a los fascículos formarán la 'Biblioteca Uruguaya Fundamental'.

28. Onetti o el descubrimiento de la ciudad



Juan C. Onetti en la tierra de nadie.

ONETTI O EL DESCUBRIMIENTO DE LA CIUDAD

Como Florencio Sánchez y Horacio Quiroga, Juan Carlos Onetti es de aquellos escritores uruguayos cuya obra se proyecta tempranamente sobre ambos márgenes del Plata. Y no sólo porque Onetti haya vivido unos veinte años en Buenos Aires (los años de su madurez literaria) y haya publicado allí cinco de sus mejores novelas, sino por la muy principal razón de que el mundo que crea con sus narraciones es el de la ciudad rioplatense de este siglo. Llámese Montevideo (como en *El pozo*) o Buenos Aires (como en *Tierra de nadie*) o Santa María (como en casi todas las demás), la ciudad que describe Onetti, la ciudad en que viven y mueren sus personajes, la ciudad con la que él sueña hasta hacer soñar a sus lectores, es una ciudad rioplatense. Y es una ciudad contemporánea.

No faltan en ambos márgenes del río quienes hayan intentado, antes que él, describir esa ciudad de inmigrantes, precipitadamente erguida sobre la barrosa corriente; esa ciudad de indiferentes morales, de seres angustiados y tiernos, víctimas y victimarios confundidos en un solo abrazo. Si Roberto Arlt o Enrique Amorim, Eduardo Mallea o Borges, se han asomado a esa ciudad y han apresado muchas de sus esencias, ninguno como Onetti la ha convertido en el personaje central de toda su obra. Más tarde, otros narradores habrían de aprovechar su descubrimiento (o invención). Escritores brillantes como Leopoldo Marechal o Ernesto Sábato, creadores de la talla de Julio Cortázar, los más destacados novelistas de la generación uruguaya del 45 así como los

parricidas porteños, habrían de desarrollar esa invención, o aportar matices nuevos, iluminaciones deslumbrantes, a lo que ya había mostrado y soñado Onetti. Algunos de ellos (como Cortázar) reconocerían explícitamente la influencia. Otros la aceptarían implícitamente. Los menos se declararían sus discípulos.

Sea como fuere, Onetti está situado en las letras rioplatenses de este siglo, a la entrada de una etapa decisiva: la del descubrimiento del nuevo mundo de la gran ciudad, de sus hombres, sus proyectos, sus muertes. Pero esa posición central es más importante aún si se la proyecta sobre el curso de la ficción latinoamericana de los últimos treinta años. Porque con sus primeras agrias novelas, Onetti marca también el acceso de una promoción narrativa a las letras latinoamericanas. Es la promoción que en el Río de la Plata como en México, en el Perú como en Chile, en Cuba como en Venezuela, irá descubriendo el nuevo rostro de la América Latina. Si los grandes novelistas de la tierra y de la selva (Rivera, Gallegos, Güiraldes, Alegría) marcaron la línea central de un telurismo hondamente enraizado en la nostalgia o en la protesta, es con Onetti y sus pares que el nuevo hombre latinoamericano, el hombre que se ve obligado a ingresar a una modernidad caótica, angustiada, asume el primer plano.

Pero la renovación de Onetti no habría tenido la importancia que tiene si se hubiera limitado a modificar el escenario, o a tratar de atraer la atención sobre un tipo humano distinto. Lo que le permitió realizar más hon-





William Faulkner: como Brausen, fundador

J. CARLOS ONETTI

para esta
NOCHE

Esta es la historia nocturna de un hombre que busca escapar a la muerte, suelta y prisionero dentro de una ciudad sitiada.



COLECCION PANDORA

EDITORIAL POSEIDON - BUENOS AIRES

damente aquello que otros habían ya intentado, fue el rigor literario que desde su primera obra manifiestan sus creaciones, su concepción de la novela como un organismo autónomo cuyas leyes narrativas son tan fatales como las de la naturaleza para el ser humano real. Educada en la escuela de Faulkner y Céline, Onetti hace ingresar a la novela latinoamericana en la modernidad con mano tan segura como lo habían hecho para la poesía, Pablo Neruda y Octavio Paz. A partir de su obra (imperfecta y agria a veces, de sutiles perfecciones otras), son posibles los nuevos novelistas. Es decir: son posibles Carlos Fuentes y José Donoso, Carlos Martínez Moreno y Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig. De alguna manera, lo conozcan directamente o no, todos ellos están en una tradición que tiene a Onetti como figura central.

LOS TREINTA PRIMEROS AÑOS

La obra narrativa de Onetti comprende siete novelas de desigual extensión, varias "nouvelles" y un puñado de cuentos. Tendida a lo largo de casi treinta años, no es excesivamente copiosa pero tampoco es escasa. Es la obra de un creador que ha ido madurando en forma muy sostenida y que ahora está en el colmo de su creación. Tres momentos se pueden distinguir en esta obra. En el primero, Onetti busca su camino a través de una novela breve, *El pozo*, que es cifra de toda su obra posterior; explora la realidad profunda de Buenos Aires en dos novelas (*Tierra de nadie*, *Para esta noche*) y deja la mejor marca de su maestría temprana en un par de cuentos (el mejor es *Un sueño realizado*). En la segunda época Onetti produce su novela más ambiciosa y compleja, *La vida breve*, que no sólo marca la culminación de un cierto realismo exasperado sino que abre una nueva perspectiva. Sin abandonar el realismo, Onetti se compromete cada vez más en la fabricación de un universo onírico: la Santa María que inventa un personaje de *La vida breve* y que terminará siendo interpolada en la vida real. Por la transición de *Los adioses* (obra casi perfecta) y de algunos relatos breves, Onetti entra en su tercera etapa: la de las obras de su total madurez: *El astillero* y *Juntacadáveres*, novelas en las que la poesía y un hondísimo humor negro alcanzan perfecciones nuevas. Los cuentos de esta etapa certifican a su vez la madurez. El mejor, *Jacob y el otro*, es uno de sus grandes momentos. Un análisis más detallado de dos de sus principales novelas (*La vida breve*, *El astillero*) y de algunos cuentos permitirá situar mejor esta importante creación narrativa.

UN MONSTRUO SAGRADO

—Entonces usted no es ese laboratorista que toma la gente como conejillo de Indias? ¿Una especie de experimentador sin escrúpulos, un torturado a quien imputan las peores maldades?

—No, no soy. Ni siquiera soy el alcoholista mujeriego de que habla el capítulo segundo de la leyenda.

—Sin embargo, se casó cuatro veces y desde que llegué se tomó sus licencias tres veces de vino.

—Sólo con vino puedo aguantar los reportajes.

—Gracias.

—En cuanto a mi pasión por experimentar no paso de la cuota normal. Usted misma me ha querido enfrentar a otro autor nacional para divertirse.

—¿Le parece comparable? Yo lo he visto reunir ex amantes cada uno con sus nuevos amores para observar sus reacciones. Todo con la expresión más inocente.

—Todo el mundo lo hace.

—No con su maestría.

—¿Tengo yo la culpa de ser un maestro? Sé armar bien las cosas, no tengo la culpa de que otras las armen mal. La única diferencia es ésa. No soy culpable, señora, no soy. Dios me ha hecho así, sólo me resta cumplir. La leyenda es lo fundamental: calumnias. Ignorancia, desconocimiento de las hechas. Yo sigo viviendo y la leyenda crece. Cada día soy más mala.

—¿Usted no cree que la leyenda tiene un buen pie puesto en su literatura?

—No, mi literatura es una literatura de bondad. El que no la ve es un burro.

—Los burros son muchos, entonces. Ya le aseguro que gran parte de la leyenda está fundada en su literatura.

—Nooo. Viene de antes.

—¿Antes de qué? ¿Antes de El pozo? ¿Quién se ocupaba de usted antes de El pozo? ¿Usted se está refiriendo a una leyenda casi familiar?

—Habla de un leyenda que teje a mi alrededor la gente que no me conoce.

—La gente que conoce su desprecio por los convencionalismos, su asco por las mujeres que aprendieron "el precio de la carne de vaca", su cariño por Larsen alias Juntacadáveres. Todo eso está en su literatura.

—Mi literatura es una literatura de bondad.

—Si lo sigue repitiendo, todos terminaremos por creerlo.

—Mi cariño por Larsen. ¿Usted sabe quién es Larsen?

—Creo que sí sé.

—Juntacadáveres, alias Larsen, que ha sido tan calumniado; que fue para tanta gente el símbolo del mundo perverso, de la degeneración, de la inmundicia, es, y eso se desprende de los libros que le ha dedicado... no llegaba a santo, naturalmente, pero sí llegaba a ser un artista. Era un hombre que sufría por su arte. Su arte era obtener una forma de la prostitución perfecta. Y él se sacrificó por eso. Creo que murió tal vez por eso. En fin, esta historia está mejor cantada por un escritor llamado Onetti en Juntacadáveres página no me acuerdo cuánto.

(Fragmento del reportaje a Onetti por María Esther Ollio, publicado en "La Mañana", 20 de agosto de 1965).

UNA NOVELA CLAVE

En 1939, escribió Eladio Linacero:

"Lo curioso es que si alguien dijera de mí que soy «un soñador» me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana simplemente. Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuantos años. También podría ser un plan ir contando un «suceso» y un sueño".

El plan allí enunciado por Linacero fructificó no sólo en las 99 páginas de *El pozo* (novela que firmaba J. C. Onetti) sino, diez años más tarde, en una obra de mayores proporciones: *La vida breve* (también de J. C. Onetti). En esos diez años el arte lineal del primer memo-

rialista maduró en la compleja estructura de vidas y sueños que recoge en un largo relato su legítimo descendiente, Juan María Brausen.

Con elogiada economía, Onetti enfrenta desde las primeras páginas de *La vida breve* los dos mundos en que va a circular el protagonista:

"—Mundo loco— dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese.

"Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera o la cortina de varillas tostadas que debía estar rígida entre la tarde y el dormitorio, ensombreciendo el desorden de los muebles recién llegados. Escuché, distraído, las frases intermitentes de la mujer, sin creer en lo que decía".

Los dos mundos que separa la débil, facilitadora pared del departamento, nunca llegarán a confundirse. Para saltar de uno a otro será necesario que Juan María Brausen asuma un nuevo nombre; que deje de ser Brausen y empiece a ser Juan María Arce. En algún momento ambos mundos llegan a ser tangenciales pero nunca se solapan; están en distin-

tos planos: distintas leyes los rigen y el juego del vivir no puede ser el mismo en ambos.

El mundo de Juan María Brausen es el mundo de la responsabilidad y la rutina, del hastío y el sinsentido, del malentendido que llaman amor. En un pasaje de la novela se define así:

"Entretanto, soy este hombre pequeño y tímido, incambiabile, casado con la única mujer que sedujo o me sedujo a mí, incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro. El hombrequito que disgusta en la medida en que impone la lástima, hombrequito confundido en la legión de hombrequitos a los que fue prometido el reino de los cielos. Acepta, como se burla Stein por la imposibilidad de apasionarse y no por el aceptado absurdo

de una convicción eventualmente mutilada. Este, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas —no al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres— nadie, en realidad".

Mientras la existencia de Brausen se degrada hasta llegar a las heces, la fascinación del mundo del otro lado de la pared, se ejerce con creciente energía sobre él. En un primer momento parece obvio su significado: es un escape, una huida de la realidad. Pero es también realidad e impone sus reglas. Un día Brausen aprovecha una ausencia de su vecina, La Queca, y visita el departamento vacío. Desde ese momento, Brausen empieza a con-

EL CULTO SECRETO



Onetti, según Julio E. Suárez (caricatura publicada en el semanario "Marcha").

Sólo muy lentamente, como sin prisa y con desgano, la fama de Onetti ha empezado a traspasar estos últimos años las pequeñas fronteras del Uruguay. Y sin embargo, en apariencia, se dieron desde 1940 todas las condiciones objetivas para que este gran novelista uruguayo fuese más conocido fuera de su patria: durante un par de décadas vive en Buenos Aires, publica en editoriales argentinos de gran circulación como *Losada* y *Sudamericana*, gana algunos premios en concursos internacionales. Pero la reputación de Onetti sigue siendo, a pesar de todo, local, y se reduce a cierta zona de la literatura uruguayo, hasta bien entrada la década del Sesenta. Son muchos los factores que explican esta aparente paradoja y, sin ánimo de agotarlos, conviene repasar ahora algunos.

Pero antes hay que contar qué significaba Onetti para un grupo de escritores uruguayos que tenían entre 15 y 25 años en 1939. La fecha no es arbitraria. En junio de ese año se funda el semanario "*Marcha*" (que entonces también nacido) es sólo un órgano pequeño de una fracción disidente de una fracción mayor de uno de los dos partidos tradicionales del Uruguay: el Partido Blanco, el más conservador, el de los terratenientes. Con el tiempo, ya se sabe, "*Marcha*" llegará a ser una cosa muy distinta y alcanzará fama en toda América. Pero en 1939 es sólo un tabloide que se parece mucho a los franceses de aquel entonces. El director pagaba así su tributo cultural a París, donde había estudiado. El semanario se ocupa principalmente de política, nacional e internacional, de economía (sobre todo nacional) y dedica muchas páginas a asuntos de arte, de música, de literatura. El secretario de redacción es un joven moreno, de 30 años más o menos exactos (nació en 1909); es alto y sombrío, con una cara que él mismo describiría más tarde como de caballo. Este joven escribe y publica en "*Marcha*" curiosos relatos y notas críticas. Algunos textos que elige son seudónimos, otros vienen de las letras europeas y sobre todo de las norteamericanas. Pero tienen como autores a nombres que no se esperaban entonces en el Río de la Plata. Este joven se llama Juan Carlos Onetti y ya ha descubierto a Louis Ferdinand Céline y a Wi-

cebir el desquite. No en su propia existencia ratonil, sino en el mundo de al lado. Al ingresar allí, es como si los valores morales (sus valores, en los que ya no cree) cambiaran de signo, aceleraran su metamorfosis: él, hombre de una sola mujer, podrá convertirse en amante de una prostituta, en macró; él, temeroso de hacer sentir a Gertrudis la imparidad de sus pechos, descubrirá el placer de golpear a una mujer, de brutalizar y brutalizarse; él, aceptando como un capricho ("de primavera" se dice) la idea de matar a su mujer, arderá en deseos de vengar con el asesinato premeditado de La Queca "todos los agravios que me era posible recordar".

Una fuerte escena marca el acceso al mundo de al lado. En su primera tentativa de en-

Onetti: una fama sin prisa y con desgano



William Faulkner. El mismo año habrá de publicar su primera novela, *El pozo*, breve e intenso relato que él mismo editará con ayuda de algunos amigos y con un falso dibujo de Picasso en la portada (se asegura que él también le dibujó y la cara que muestra se le parece un poco). La edición, pequeña, tardará sus buenas décadas en agotarse.

Sin embargo, ya circulaban por Montevideo algunos muchachos que habían descubierto a Onetti. Como esos jóvenes secretos que estaban dispuestos a hacerse matar por un verso de Mallarmé (según le decía al maestro francés su discípulo Paul Valéry), estos primeros descubridores de la enorme terra incógnita que era y sigue siendo Onetti andaban por la principal avenida, entraban en los cafés de estudiantes e intelectuales, se paseaban por los claustros de la sección Preparatorios o por la Facultad de Derecho con *El pozo* bajo el brazo. Se llamaban sin duda Carlos Maggi, María Arregui, Carlos Martínez Moreno, Homero Alsina Thevenet, Roberto Ares Pons, Manuel Flores Mora. Con el tiempo llegarían a ser diputados y ministros, abogados e historiadores, narradores y dramaturgos, hasta críticos. Pero entonces sólo eran adolescentes y hablaban sin cesar de Onetti.

Una leyenda se iba coagulando lenta pero insistentemente a su alrededor: la leyenda de su humor sombrío y de su acento un poco arrabalerero; la leyenda de sus grandes ojos tristes de enormes lentes, la mirada de animal acosado, la boca sensual y vulnerable; la leyenda de sus mujeres y sus múltiples casamientos; la leyenda de sus infinitas copas y de sus lúcidos discursos en las altas horas de la noche.

Un día se supo que se había ido a Buenos Aires. Otro día, que una novela suya, de la que se había publicado ya algún fragmento, había sido elegida por el jurado uruguayo para competir en un concurso internacional que al fin ganó *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegria. Como Onetti no publicó nunca su novela, se hace difícil opinar sobre el acierto del jurado. Pero se puede decir, que aquí comienza la historia de sus malentendidos con jurados más a

menos internacionales. Un segundo concurso, organizado esta vez en Buenos Aires por Losada, concede el segundo premio a *Tierra de nadie* (1941), prefiriendo para el primer puesto una novela de Bernardo Verbitsky que nadie lee ahora. Onetti estaba ya instalado en la capital porteña, trabajaba en agencias de publicidad, mantenía algún contacto con los fieles que lo iban a visitar o que incluso (como Alsina Thevenet) hasta se iban a instalar a vivir en su casa. Pero seguía siendo el maestro de unos pocos jóvenes secretos. Era en vano que Cine Radio Actualidad, publicación uruguayo entonces muy leído, dedicase un apasionado comentario del mismo Alsina Thevenet a *Tierra de Nadie*: los discípulos tal vez aumentaban pero las letras uruguayas seguían sin enterarse del todo.

En la Argentina era peor. Onetti vivió en Buenos Aires casi dos décadas, como vivió William Blake en el Londres dieciochesco. Era el hombre invisible. Siguió publicando allí sus novelas. (Para esta noche, 1943, *La vida breve*; 1950, *Los adioses*, 1954); llegó a conocer a algunos escritores y críticos importantes (Mallea, Borges, Girondo, Julio E. Payró) pero no fue reconocido allí.

En cambio, en la orilla oriental, el culto de Onetti continuaba creciendo, lento pero firmemente. Su leyenda se veía aumentada por el aura de autor maldita a quien editores y críticos del oficialismo argentino ignoraban olímpicamente. Pero en Montevideo los fieles también crecían y desde 1950 en adelante Onetti era ya un autor respetada por todos los escritores jóvenes y militantes del Uruguay. Como prueba de ese respeto se podrían citar varios estudios críticos y el título que da Carlos Maggi a su primera colección de prosas. Ese *Polvo enamorado* que viene del famoso soneto de Quevedo que concluye:

Polvo serán mas polvo enamorado, le fue sugerido por Onetti. En 1951, *Número* recoge algunas de sus cuentos con el título de uno de ellos, *Un sueño realizado*; el prólogo es de María Benedetti, la selección de Rodríguez Monegal. El entranque de parte de la generación del 45 con Onetti quedó firmemente establecido.

trar en contacto con La Queca, Brausen (vacilante, improvisando) es echado a patadas por uno de los amantes, Ernesto. Mientras se levanta y se limpia la ropa maculada, Brausen comprende que ha sido aceptado, que ahora empieza a ser también Juan María Arce. La violencia parece ser la regla de este otro juego. Pero no es su tónica. Poco a poco, Arce descubre el verdadero sentido de este mundo, eufóricamente anticipado en la visita al departamento Varía. En un segunda intento de aproximación (éste sin el torvo Ernesto) Arce consigue a La Queca.

Con ella, la rutina del sexo se convierte en otra cosa: "si la olvido —piensa mientras la mira caminar por la pieza—, podría desecharla, obligarla a quedarse y contagiarme su silenciosa alegría. Aplastar mi cuerpo contra el suyo, saltar después de la cama para sentirme y mirarme desnudo, armonioso y brillante como una estatua, efebo por la juventud transmitida a través de epidermis y de mucosas, desbordante de mi vigor de tercera mano". De estas experiencias, un nuevo hombre, no sólo un nuevo nombre, emerge. Cuando acepta irse a Montevideo con La Queca, en viaje financiado por un viejo amante de ella, la nueva etapa de la degradación le permite mirarse desde la altura de Brausen y sentirse "irresponsable de lo que él (Arce) pensara o hiciera"; se ve "descender con lentitud hasta un total cinismo, hasta un fondo invencible de vileza del que (Arce) estaría obligado a levantarse para actuar por mí".

Para poder ingresar totalmente a este mundo de verdad (ese mundo de Arce) el personaje necesita purificarse matando a La Queca; bastarían entonces pocos minutos para aliviarse de todo lo que puede ser dicho a una persona, "para quedarme vacío de todo lo que había tenido que tragarme desde la adolescencia, de todas las palabras ahogadas por pereza, por falta de fe, por el sentimiento de inutilidad de hablar". Cuando llega al departamento a matar a La Queca, descubre que ésta acaba de ser asesinada por Ernesto.

Brausen no ha dejado nunca de ser Brausen. Ni aun cuando se libera de compromisos (el empleo, Gertrudis, la amistad); ni aun cuando entierra, con Raquel, la nostalgia de la juventud en Montevideo; ni aun cuando vive, tantos meses, como Arce. Rechaza, es cierto, las reglas del juego en que vivía, cambia de mundo, pero subsiste profundamente como Brausen. La reacción frente al asesinato de La Queca lo demuestra. Ante la realidad brutal, no imaginaria, del crimen, Arce se desvanece —el nuevo juego (su juego) exigía que matara a Ernesto— y es un renovado Brausen el que protege al asesino, el que intenta salvarlo





Arce, Sobato y Certián: la ciudad, desde la crueldad hasta la fantasía

creándole una vida nueva. Quizá ya Brausen sienta que Ernesto ha matado por él, aunque sólo más tarde llegue a formularse tan claramente, llegue a sentirse solidario y a escribir: "no es más que una parte mía; él y todos los demás han perdido su individualidad, son partes mías". En su desesperada intentona de evasión, ambos llegan a Santa María y acaban por ser detenidos, lo que de golpe entrega a Brausen la libertad, la verdadera: "esto era lo que yo buscaba desde el principio —se dice—, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo una verdadera soledad". Entre tanto, su huida también lo ha llevado a interpolarse en un tercer mundo que es tan antiguo como la misma novela.

Antes de que el protagonista supiese que era posible incorporarse al mundo de La Queca, que corría vertiginoso del otro lado de la pared, la necesidad de evadirse del mundo propio le había forzado a la creación de un mundo imaginario. Un médico cuarentón en Santa María, ciudad provinciana junto al río, constituía la primera imagen inventada. Poco a poco, y mientras Brausen se esconde y emer-

ge gradualmente como Arce, la historia de Díaz Grey se va formando como otra vía de escape. El mundo en que Díaz Grey vive es una transparente estilización de la realidad que oprime a Brausen: es una realidad a la segunda potencia, una realidad de ficción. En esta tercera existencia de Brausen, Onetti abandona, es claro, toda pretensión de realismo. La superficie sigue siendo de sórdido, minucioso naturalismo. Pero las coordenadas de tiempo y espacio, las identidades de sus personajes, son susceptibles de modificación y un retoque de la voluntad o un capricho del creador, pueden alterar o petrificar la faz del mundo, sus valores.

Así como Arce se disuelve al final de su aventura en Brausen —y el policía que lo detiene como encubridor de Ernesto lo identifica, ante el asombro del lector: "Usted es el otro... Entonces, usted es Brausen"—, Díaz Grey cierra la novela, conquistada ya del todo su objetividad por haberse asimilado a Brausen. El mundo real de Díaz Grey, se hace ficción y la palabra Fin en la página 390 demuestra que, en efecto, la única verdad es la de fábula. Se comprende recién entonces la lealtad de esta advertencia: "Sentí que despertaba —dice



Onetti, según Hermenegildo Sábat (caricatura publicada en el diario "El País").

el protagonista— no de este sueño sino de otro incomparablemente más largo, otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño".

Otra lectura de *La vida breve* parece también posible. En vez de considerar a la novela como documento contemporáneo, testimonio sobre el mundo desvalorizado en que vivimos, el lector puede seguir a Brausen en su aventura interior. Entonces no se trata de escapar a la realidad, vivir la vida breve, o inventarse un cuento para llevar al cine. Se trata de crear otra realidad, competir con la creación. Gradualmente, Brausen libera en sí mismo las fuerzas de la imaginación. Mientras vive su gris rutina o la más excitante de Arce, o la rectificable de Díaz Grey, Brausen explora las provincias de la creación.

Toda la novela, entonces, adquiere profundidad en el tiempo y en el espacio. En vez de contar tres historias más o menos novelescas que se yuxtaponen en universos incomunicados y regidos por sus propias leyes, el libro ordena en un mismo cuadro espacial y temporal sus varias anécdotas; ese territorio común de las tres historias es la creación narrativa; el tema esencial que permite su existencia simultánea.

Es obvio que en *La vida breve*, Onetti ha querido explorar la creación literaria desde dos planos simultáneos e inseparables: el teórico y el práctico. Su novela analiza la creación mientras crea. No sólo obtiene por este simple recurso una mayor vitalidad; también logra despojar a un tema ilustre de todo intelectualismo y vacía especulación, al asediarlo con rabia y pasión.

Además, y esto solo ya sería mucho, con tal procedimiento consigue dar un contenido profundo al mensaje evidente de la obra. No sólo es cierto que la liberación de la rutina y de la desvalorización del alma sólo llega cuando nos encontramos con la verdad de nosotros mismos, nos despojamos de inhibiciones y compromisos, aventamos malentendidos (Brausen al despertar del sueño después de haberse purificado en Arce); la liberación puede llegarnos por la creación, por las fuerzas que desata el creador al rehacer el mundo, al descubrir con asombro su poder y la riqueza de la vida. Por eso, el protagonista consigue develar —en uno de sus numerosos en-

ENCUENTRO CON BORGES



Jorge Luis Borges:
"¿por qué habla
como un compadrito
italiano?"

Por los años de 1946/48 se sitúa un encuentro en el Buenos Aires peronista entre Borges y Onetti, al que me tocó asistir (cuenta Rodríguez Monegal) como moderador. Aunque siempre denunció ciertas exquisiteces borgianas, Onetti es uno de los primeros conocedores uruguayos del narrador argentino. En uno de mis viajes a Buenos Aires me pidió que le presentase a Borges, a quien yo conocía a través de una larga admiración. En una cervecería de la calle Corrientes, que en los altos albergaba una de las más siniestras organizaciones peronistas (fue demolida a cañonazos por los tanques de la Revolución de 1955), llevé a Borges a conocer a Onetti. No sé si la natural timidez de Onetti o la larga espera, provocaron el aire fúnebre, claramente modificado por la cerveza, con que nos recibió. Estaba hosco, como retraído en sí mismo, y a la defensiva. Sólo salta de su isla para atacar con una virulencia que no le conocía. Era obvio que él había leído a Borges y que Borges no lo había leído ni tal vez lo leería nunca. La conversación saltaba sin progresar hasta que de golpe Onetti embistió con una frase que se dejaba silabear como un verso de tango:

—Y ahora que están juntos, díganme, explíquenme, ¿qué le ven a Henry James, qué le ven al coso ése?

Inútil aclarar que Onetti había leído a James y que era tan capaz como cualquiera de valorar sus méritos. Pero la frase quería decirnos otra cosa. Infortunadamente, tanto Borges como yo nos pusimos a explicar con gran entusiasmo genuino la obra de James, lo que le veíamos. Hasta desarrollamos pedagógicamente una comparación entre el mundo aparentemente realista pero en realidad abstracto de James y el fantástico pero tan concreto de Kafka. Citamos libros y cuentos, críticas y opiniones. Yo estaba en la gloria. Me sentía como el bueno de Boswell al asistir a un encuentro entre el Dr. Johnson y Reynolds o Garrick. Pero todo era una ilusión óptica: no había ni podía haber contacto entre Onetti y Borges, o sólo lo había en mi imaginación. Cuando ya nos íbamos (acompañé a Borges a su apartamento de la calle Maipú, a pocas cuadras de la cervecería), le pregunté un poco inquieto qué le había parecido Onetti. Me contestó con gran cortesía que le había gustado, pero agregó:

—¿Por qué habla como un compadrito italiano?

Toda la noche, y sin que mi oído lo hubiera registrado, Onetti estuvo censurando a Borges al arrastrar las sílabas más que de costumbre, deliberadamente, como un acto fonéticamente agresivo y suicida. Comprendí que de alguna manera esa noche Onetti había sido Roberto Arlt: ese genial y loco narrador, contemporáneo de Borges y que Borges también había ignorado; ese Roberto Arlt que, antes que Onetti, que Marechal, que Sábato, que Cortázar, colonizó algunas zonas profundas de la triste Buenos Aires. Ahora comprendo que debimos haber hablado de Arlt y no de Henry James; pero, de todos modos, Onetti se las ingenió para que Arlt estuviera de algún modo presente.



JUAN CARLOS ONETTI

soñares— la verdadera ambición de este artista y de esta obra, el último mensaje. Dice así: "A veces escribía y otras imaginaba las aventuras de Díaz Grey, aproximado a Santa María por el follaje de la plaza y los techos de las construcciones junto al río, extranado de la creciente tendencia del médico a revolcarse una y otra vez en el mismo suceso, a la necesidad —que me contagiaba— de suprimir palabras y situaciones, de obtener un solo momento que lo expresara todo: a Díaz Grey y a mí, al mundo entero, en consecuencia".

Brausen, de alguna manera simbólica, se ha metamorfoseado también en su creador, en Juan Carlos Onetti.

LA OBRA MAESTRA

Mucho más plena y redonda es la novela que, con el título de *El astillero*, publica Onetti en 1961, después de otro lapso de silencio en que sólo aparecen novelas breves como *Los adioses* (1954), *Una tumba sin nombre* (1959) o *La cara de la desgracia* (1960). Con *El Astillero* Onetti avanza rápidamente hasta ocupar uno de los centros narrativos más fecundos del ciclo de Santa María: la historia de Junta Larsen. Este fragmento de un mundo propio es de capital importancia para entender la extensión y profundidad de su creación narrativa, entera.

Hay, en *El Astillero*, un momento de intensa revelación para el protagonista: "Sospeché, de golpe, lo que todos llegan a comprender, más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que la comunicación era imposible y ni siquiera deseable, que tanto daba la lástima como el odio, que un tolerante hastío, una participación dividida entre el respeto y la sensualidad eran lo único que podía ser exigido y convenía dar". Este momento de revelación sintetiza de modo admirable la soledad, la imposibilidad de comunicación, el horror de un mundo solipsista que están en la entraña de la sórdida y desolada novela.

Poco importa que Junta Larsen se agite de uno a otro extremo de las doscientas páginas, que recorra varias veces la distancia que va de la morosa ciudad de Santa María al astillero de Jeremías Petruc, que incurra en un pasado hecho de humillaciones y de la misma, repetida actividad con alguna mujer que acaba por ser la mujer. Poco importa que la sinuosa, elusiva y compleja trama sea susceptible de un resumen anecdótico —Junta Larsen regresa al pueblo, desde donde fue expulsado hace años, para reconstruir su vida— y que la atención del lector sea capaz de encontrar, en sucesivas capas superpuestas,



el astillero

COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA

UNA SUMA DE MALENTENDIDOS

En Argentina nada ha cambiado. Aunque poco después Sur publicaría los adioses y hasta saldría algún comentario en revistas argentinas, Onetti seguía siendo el hombre invisible en Buenos Aires. En Montevideo, se recibirían los adioses con un larguísimo artículo de "Marcha". Pero la orilla oriental del Plata ya estaba conquistada y cada día serían más los jóvenes que descubrían a Onetti o les no tan jóvenes que se pondrían rápidamente al día. La nueva literatura empieza a existir entonces bajo el signo de Onetti. Los mejores lo siguen a lo glosan o escriben a contrapelo de él. Pero está indiscutiblemente ahí, instalado como el maestro. Es imposible no haber pasado alguna vez por su Santa María.

En Buenos Aires siguen los malentendidos. En un concurso de la Editorial Fabril su obra maestra, El astillero, sólo obtiene una mención frente a libros que ahora ni es prudente recordar. Cuando por suerte la novela se publica en 1961 hay ya una generación de críticos y escritores argentinos que también lo reconocen como maestro. Pero ya entonces Argentina ha producido a Marchal, a Sábato y a Cortázar y es natural que Onetti quede desenfocado ligeramente, que haya que repasar la cronología para advertir que Adán Buenosayres se publica varios años después de los tres primeros títulos de Onetti; que El túnel es posterior a Para esta noche; que todo Cortázar es también posterior. Para estas precisiones los recuerdan por lo general sólo los eruditos o los fanáticos. Onetti ya está situado anacrónicamente y ese anacronismo se advierte también en dos concursos internacionales más: el de Lito en español (Nueva York 1960) y el Premio Rómulo Gallegos (Caracas 1967). En el primero fue premiado un cuento largo de Marco Denevi, argentino y autor de Rosaura a las diez. El cuento, que se titula Ceremonia secreta no es malo pero es prescindible, para emplear uno de esos adjetivos que Borges puso en circulación hace ya tantos años. El cuento de Onetti, Jacob y el otro, es una pequeña obra maestra. Pero como es un cuento duro y amargo (es la historia de un forzado de circo que se enfrenta con un forzado local, historia vista desde varios ángulos, a cual más sórdido y/o patético), como es un cuento intransigente, como es un cuento en que la visión negra de Onetti cala hasta el hueso, el jurado lo relegó.

Algo semejante debe haber pasado en Venezuela. No hay por qué negar el mérito extraordi-

nario de La casa verde, de Mario Vargas Llosa. Junto a esta gran obra de la actual novela latinoamericana, enorme fresco que maneja con increíble maestría varios mundos a lo largo de cuarenta años de narración, impecable de técnica y profundamente humana, Justacadóveres (1964) debe haber parecido un libro menor. Y en muchos sentidos lo es. Esa historia de malevos y prostitutas en un pueblito perdido de la cuenca del Plata, la Santa María de la vida breve y El astillero, parece un melancólico ejercicio en el humor más negro posible; la historia de una ilusión crapulosa, de un paradiso corrompido, de la debilidad de la carne y la leprosa inocencia de ciertos seres. El protagonista, Junta Larsen o Justacadóveres, es un héroe muy poco épico. Aunque su profesión no dista mucho de la de Fushia, en la casa verde, y aunque su burdel puede tener sus puntos de contacto con el de Vargas Llosa, la visión del joven peruano de 30 años y del maduro uruguayo que se acerca a los 60 no puede ser más distinta. Es comprensible que al jurado haya atraído a Vargas Llosa, como es comprensible que se elija entre Céline y Roger Martin du Gard al segundo; entre Durrell y Beckett al primero.

Porque hay una perfecta coherencia en que una vez más, Onetti haya perdido un premio. Ya lo pasó con *Ciro Alegría* (que es su estricte contemporáneo), y lo volvió a pasar con *Verbitsky en losada* (toto coetáneo) y con *Moscángoli* en Fabril (mucho más joven) y lo pasa ahora con Vargas Llosa, que es un delirio. Así como hay una vocación para el éxito, hay una para el fracaso. El fracaso de Onetti, aquí está la última paradoja, no es el fracaso de la calidad sino el fracaso de la oportunidad. En 1941, Onetti llega demasiado pronto para arrebatar el premio a *Ciro Alegría*. Pero en 1967 llega demasiado tarde, para poder disputar seriamente el premio a Vargas Llosa. Anacrónico siempre, descolocado, desplazadísimo, Onetti no está nunca en el escalafón literario. Está sí en la literatura y su puesto (el margen de éxitos o fracasos, de fluctuaciones de lectores y críticos) ha sido ya asegurado por sus grandes novelas y sus sombrías cuentos. Ahora que la suma de malentendidos y postergaciones está dando un total de fama, ahora que en todos los extremos del continente latinoamericano los jóvenes secretos se multiplican y salen a proclamarlo, ahora que tantas editoriales de América lo editan, o reeditan, la fama de Onetti es un hecho al fin incontrovertible.

los hilos de una intriga que también atañen a Petrus y a su hija semilidota o loca, a la criada de esta hija, a dos empleados de Petrus, a la mujer, grotescamente embarazada, de uno de ellos.

La verdadera historia corre por dentro y está hecha de los silencios, las pausas, los hiatos, de esa historia superficial. Es la historia de una conciencia solitaria que regresa al pasado, a un mundo en que fue feliz y fue humillado, en busca de huellas perdidas, de

una salvación, también perdida, de un sentido final para una vida sin sentido. Cuando Larsen regresa a Santa María, lleva a sus espaldas un pasado de macró, una condena y una expulsión del equivoco paraíso fluvial. Vuelve, más viejo y gastado, a enredarse en la historia confusa de la liquidación del Astillero de Petrus, en una no menos confusa y morosísima seducción de la hija de Petrus (acaba conformándose con la fácil criada), en los mediocres negociados de los empujados de Petrus.

Pero debajo de esa espesa y oscura capa anecdótica el lector va descubriendo de a poco y casi retrospectivamente la otra historia de Larsen: la historia de una necesidad de amor y mandatos comunicados por el viento, resacas. Porque toda su vida lo que Larsen conoció fue la mentira, el beso parricida con que corona la testa de Petrus, la mujer a la que usa con antigua sabiduría. Lo que siempre ha añorado Larsen es creer en algo, mentir que algo vale realmente la pena, encontrar a alguien que le pruebe que no es el único ser vivo en un mundo de cadáveres.

Por eso, al margen de sus actividades mediocres de seducción de la hija de Petrus y de reorganización del erosionado astillero, Larsen va tanteando, como ciego en un mundo sin relieve, en busca de una mano de verdad. Esa mano existe en el libro y Larsen sabe que es la de la mujer de Gálvez. Pero esa mujer que pertenece a otro, esa mujer de vientre horriblemente hinchado por el embarazo, no es para él. La corteja con el viejo disimulado cinismo pero no para obtenerla, sino para dejar testimonio de su reconocimiento. Y cuando la crisis culmina, cuando está acosado por los invisibles sabuesos de su destrucción, tiene un último alucinante encuentro con la mujer, ya herida de parto. Entonces, Larsen huye horrorizado.

Lo que Larsen no soporta es la vida. Soporta la mentira del sexo, la mentira de las adolescentes en flor, la mentira de los viejos visionarios con negocios en ruina, la mentira de la policía y hasta la mentira de otros suicidas. Pero cuando se enfrenta con la mujer rugiendo y sangrando, huye. Esa es la vida. Pero este cínico, este sórdido, este vulgar macró, es un romántico de corazón, un almita sensible que se acoraza de podredumbre y cieno y llanto fingido, para no aceptar que el mundo viola la inocencia, que las mujeres que queremos dejan un día de ser muchachas, que la vida irrumpe en el mundo destrozándolo todo.

La última delirante fuga de Larsen por el círculo final de su infierno es una fuga de la vida misma. Como Eladio Linacero, que

EL PUNTO DE VISTA NARRATIVO

Aunque sin duda inferior a otras novelas de Onetti, *Los adioses* es un relato muy importante para comprender la técnica narrativa del autor.

Al elegir un único punto de vista para contar su historia (el derrotado y obscuro testigo), al presentar sus revelaciones en el orden en que van ocurriendo para ese par de ojos, Onetti ha pagado tributo a la técnica que ha imitado, desde el siglo pasado, Henry James.

Onetti no toma este recurso de James, al que declara (enfáticamente) no entender. Pero lo toma, sí, de uno de los narradores contemporáneos que, directa o indirectamente, ha leído: el escocés del siglo XX, William Faulkner. En *Light in August* (1933), por ejemplo, hay toda una historia —contada desde distintos puntos de vista, es cierto— pero que sólo se revela gradualmente, y cuando se revela (porque se revela), la naturaleza del protagonista, el oscuro, el ambiguo Christmas, aparece completamente transformada. También de *Light in August* toma Onetti la figura femenina, la resistente, la inmortal Lena, arquetipo de esas adolescentes del escritor uruguayo que sobreviven a la violación y al parto, e imponen su ciega fuerza, su confianza animal, hasta a los mismos hombres que las corrompen y también las necesitan.

Pero Onetti es algo más que un lector de Faulkner. Es un creador que vea la ambigüedad no porque esté de moda o porque haya un maestro que le indique el camino. La usa porque su visión del mundo es ambigua, porque toda su concepción del universo descansa en la dualidad de criterios que nace que la mayor soridez (para el espectador, el testigo) contenga una carga de irredenta poesía (para el paciente). La ambigüedad es la clave sobre la que edifica su testimonio de un mundo corrompido por la pérdida de valores morales, de seres que se asfixian, y manotean para sobrevivir. Sobre ese mundo, levanta Onetti (sin declamación pero con honda confianza) algunos valores rescatables: la ilusión adolescente, el Amor (no el Sexo), la creación. Con esos valores, este aparentemente crudo y sádico novelista, libera una ilusión romántica, una ficción cálida, humana, íntimamente hermosa.



hula de su ámbito en *El pozo* por la ruta de los sueños que se contaba; como Juan María Brausen, que escapaba de una mediocre realidad suburbana en *La vida breve*, inventándose otra personalidad y hasta creando un mundo entero, este otro protagonista de Onetti, enfrentado con las raíces mismas de la vida, se fuga por la muerte. Toda la novela tiene la marca simbólica del regreso al país de los muertos. Así como Ulises desciende en busca de las sombras en la *Odisea*, y Eneas baja al Averno y Dante se hunde en la Ciudad de Dite, Junta Larsen regresa a Santa María y a la muerte final.

LA SAGA DE SANTA MARÍA

Por más de un hilo está vinculada esta valiosa novela de Onetti con su ya vasto cuerpo narrativo. La ciudad de Santa María, en que ocurre gran parte de *El astillero*, apareció por primera vez en *La vida breve*. En esa ciudad se refugia la fantasía de Juan María Brausen: la va creando de a poco, la va poblando de seres, acaba por incorporarla a la realidad, por irse a hundir realmente en ella. Entre los seres que crea Brausen está el doctor Díaz Grey, que hace una aparición secundaria en *El astillero*, como viejo conocedor de la historia local.

Santa María está también al fondo de otra aventura de Díaz Grey, de la que queda documento en *La casa de la arena*, relato que se publicó en la colección titulada *Un sueño realizado* (1951). Otra "nouvelle" de Onetti, *Una tumba sin nombre*, 1959, también ocurre en Santa María y hasta menciona al pasar la Villa Petrus. El cuento con que Onetti obtuvo mención en el Concurso organizado por "Life

EL COMPROMISO

—¡Mi Dios! Hubía pensado preguntarle algo tan poco íntimo como su posición frente a la literatura comprometida.

—Eso acaba de inventarlo.

—Aun así vale la pena que me conteste.

—Cree que no hay más compromiso que el que uno acepta tácitamente cuando se pone a trabajar o jugar. Es un compromiso con uno mismo. Se trata siempre de escribir lo mejor que nos sea posible; con total sinceridad, sin pensar nunca en los hipotéticos fulanos que van a leerlos.

—Si es así, ¿por qué en el prólogo a la primera edición de "Para esta noche" usted habla de "participar", "participar en dolores y angustias", como si en ese libro en particular, no en los otros, usted estuviera tomando posición frente a un conflicto exterior, como si estuviera aceptando un compromiso, buscando deliberadamente una participación?

—El hecho de que hable expresamente de compromiso en ese prólogo no modifica las cosas. En todo lo que escribí he participado. Sólo los malos escritores creen que tal compromiso debe ser expresamente político.

—¿Sartre, por ejemplo...?

—¿Cuál es el compromiso político de Sartre en la mejor de sus novelas, "La náusea"?

—En otro reportaje yo le pregunté: "¿Cree que para hacer literatura comprometida alcanza con estar inmerso en el mundo y no negarse a él?"

—Y yo le respondí: "Sí, creo". Vea qué cuidadosamente guarda sus reportajes en mi memoria.

—Sí, cuando usted es el héroe... Bueno, yo creo que usted se niega al mundo. Y su literatura es un reflejo muy claro de su forma de vida... sus personajes desconectados de la realidad, moviéndose en un mundo distorsionado.

—Primero tendría que preguntarle por qué cree que "su realidad" es "la realidad". Mis personajes están desconectados con la realidad de usted, no con la realidad de ellos. En cuanto al mundo distorsionado, concado. Pero... o uno distorsiona el mundo para poder expresarse o hace periodismo, reportajes... malas novelas fotográficas.

—En cuanto a su propia relación con el mundo...

—Usted dice que no estoy inmerso en él; que me niego a aceptarlo.

—Sí, y digo también que para construir su literatura no mira al exterior sino al mundo que tiene en sus entrañas. Se desentiende de la historia.

—El mundo que tengo en mis entrañas... La frase es novedosa y tiene fuerza. Pero, esa mundo que yo tengo en mis entrañas, mi querida señora, es una consecuencia de lo que usted llama el mundo exterior. Un mundo en el que estoy inserto y que acepto. Me reserva el derecho de criticarlo y lo hago en el estilo indirecto y escéptico que usted me conoce.

—Su mundo literario también es distorsionado. ¿Tanta distorsión no se le hace sospechoso? ¿Verdaderamente usted cree que acepta el mundo exterior?

—Esto me hace recordar la definición de un famoso pintor francés: "El artista debe actuar frente a la realidad como actúa el amante frente a la mujer: la ama, pero no la respeta". ¿Hablamos de otra cosa?

(Fragmento del reportaje a Onetti por María Esther Gilja, publicado en "Marcha", el 1° de julio de 1966).



EL ARTE DEL CUENTISTA

Aunque Juan Carlos Onetti, se desempeña con pareja solvencia en el cuento y en la novela, sus novelas han obtenido no sólo más favor del público sino más atención crítica. Sus cuentos también merecen ser revisados.

El más antiguo es, tal vez, *Mascarada*. Figura allí el tema del desencuentro entre dos seres, una noche en el Parque Rodó, que será tan habitual en todas las ficciones de Onetti. La pareja absurda de este cuento reaparece en las de otros relatos y novelas. En *Esbjerg en la costa* asume la forma de esa danesa que se hace acompañar por su marido porteño a mirar los barcos que parten hacia Europa; en *Historia del Caballero de la Rosa* y de la virgen encinta que vino de Lilibut se da otra vuelta de tuerca al motivo que ya había asomado en la novela *Los adioses* y que había tenido su esbozo en la incongruente pareja que forma el protagonista de *Para esta noche* con la chiquilina de Barcelona. También asoma esa trágica, imposible intimidad en *La cara de la desgracia*. Detrás de esas parejas está la convicción de una soledad esencial del ser humano, una incomunicación definitiva que los gestos habituales de ternura o insulto no logran vencer.

Pero más atrás aún está otro tema que corroe no sólo la intimidad de las parejas sino la soledad final de esos hombres que meditan obsesivamente sobre un vaso y un cigarrillo en las altas horas del día. Es la experiencia de una pureza perdida, el pa-

raiso de la infancia y la frescura de la adolescencia, que están ahora convertidos sólo en recuerdo más o menos corrompido. Por esos cuentos circulan frescas muchachas que son sólo memoria o que reaparecen (como la envejecida protagonista de *Un sueño realizado*) ya sobreimpresas a la decadencia, al seguro abandono, a la cercanía inexorable de la muerte. En cada uno de esos cuentos hay la huella indeleble de algo que fue puro y ya no es. El cinismo, la palabrota, el gesto obsceno, la fotografía sucia (como en ese relato desgarrador, *El infierno tan temido*), tan aponos trostos y utilitaria de una vocación fantasmal que realiza el narrador y por medio de los cuales trata de conjurar la magia de una pureza extinta.

En la entraña de estos cuentos duros, cínicos, agresivos, se encuentra una sensibilidad que se resiste a aceptar que la vida sea sólo corrupción y sordidez, y vuelve empecinada: la cara hacia el recuerdo de una frescura. Como la protagonista de *Un sueño realizado*) ya sobreimpresas a la decadencia, espacio mágico de sus ficciones un psicodrama que le permite vivir y realizarse al fin en sus sueños hasta axorcizar del todo el carácter pesadillesco. Como para la protagonista de *Un sueño realizado*, lo mano de la ficción pasa y reposa sobre la cabeza angustiada y trae el gesto de ternura, de perdón, de olvido, de paz, que hace falta para seguir muriendo. En las novelas, esta visión negra y exigente adquiere su máxima expresión.

en Español" (1960) y que se llama *Jacob y el otro*, está asimismo ambientado en Santa María. Todos estos elementos indican la creación de un mundo imaginario, una ciudad de provincias recostada a un gran río, que vincula *El astillero* a lo que podría llamarse *La Saga de Santa María*.

A partir de *La vida breve*, Onetti ha hecho explícita su intención de componer una secuencia novelesca que tendría como centro geográfico Santa María y en la que se entrecruzarían las vidas y los destinos de muchos personajes. Pero si *La vida breve* echa la piedra fundacional de este mundo, alguno de los personajes centrales de la larga secuencia llega de otra novela anterior. Me refiero a *Tierra de nadie* (1941) donde ya aparece ese Junta Larsen que irá despijando, en la lenta fabulación de Onetti, a Brausen o a Díaz Grey, que parecían el centro novelesco de *La vida breve*. Poco a poco, Junta Larsen se impone, como Flea Snopes se imponía en la serie que Faulkner dedica a su ascenso en *The Hamlet* (1940), *The Town* (1957) y *The Mansion* (1960). En las dos últimas novelas que ha publicado Onetti (*El astillero*, *Juntacadáveres*) el protagonista indiscutido es Larsen.

También aparece Larsen en otras obras menores. Pero no es éste el momento de detallar todos sus avatares. Interesa considerar, en cambio, un curioso problema literario que ha planteado Onetti a su lector. La secuencia de publicación de sus novelas oculta y hasta confunde al lector la importancia de Larsen; por otra parte, el episodio capital de su vida (la fundación de un burdel en el pueblo de Santa María) sólo aparece explicado en la por ahora última novela de la serie. De este modo, quien haya ido leyendo las novelas en el orden de publicación se encuentra, con que el Larsen de *Tierra de nadie* es apenas la caricatura de un "macró", que el del *Astillero* es un personaje largamente agonizante, sobre cuyo pasado no hay sino oscuras vislumbres, y sólo al llegar a *Juntacadáveres*, en 1964, se le aparece la figura entera del personaje.

El procedimiento que sigue Onetti para la comunicación de su secuencia narrativa es bastante complicado; como se ve, Junta Larsen asomaba su perfil en *Tierra de nadie*; sólo aparece, entero aunque en escorzo, en un capítulo de *La vida breve*. Allí es "un hombre pequeño y grueso, con la boca entre-

abierta, estremeciendo el labio inferior al respirar; la luz caía amarilla sobre su cráneo redondo, casi calva, hacía brillar la pelusa oscura, el mechón solitario aplastado contra la ceja". Luego se completa su retrato con otros rasgos de la misma novela: la nariz curva y delgada, el pulgar de una mano enganchado en el chaleco, las preguntas deliberadamente leguleyas de su confusa conversación. Pero en esta obra era imposible prever a qué grado de soledad y miseria iba a llegar ese hombre gordo, de juventud ya perdida.

Sólo en *Juntacadáveres* y en *El astillero* se redondea el retrato, se ve lo que lleva dentro Larsen, su figura se convierte en cifra de toda la humanidad. Entre la instantánea de *La vida breve* y el retrato completo de *El astillero*, Onetti ha madurado notablemente. En 1950 *La vida breve* fue la prueba de su enorme talento narrativo. Pero esta novela había dejado a la vista todo el andamiaje técnico. Era como si Onetti hubiera tirado la piedra sin saber esconder la mano. El prestidigitador hacía los trucos pero también los explicaba. Su largo aprendizaje con Céline y con Faulkner era demasiado evidente. Varios años después, cuando escribe *El astillero*, ya Onetti está en camino de una madurez que significa sobre todo despojamiento, elipsis, concentración fanática en la peripecia interior. Por eso se ven menos ahora los andamios, aunque algo sobreviven en los títulos de cada capítulo, con sus maniáticos resabios faulknerianos.

Lo que sobre todo se ve ahora es un progresivo ahondarse en la verdadera materia narrativa. Ese mundo del astillero, decrepito y polvoroso, en que vanamente trata Larsen de soñar que está dirigiendo algo: esa glorieta que es cifra de la Villa Petrus y donde seduce en cómodas cuotas semanales a la loca hija de Petrus, esa casilla en que asiste fascinado y rechazado a la vez, a los movimientos de la mujer embarazada, y más al fondo, todo el pueblo de Santa María y el río, son el lugar poético en que Onetti ha sabido ir creando, por mera insinuación atmosférica, por milagrosa simpatía entre el paisaje y el ser, una tierra para la soledad de Larsen, para su hambre de comunicación, para su descubrimiento de ser el único hombre vivo entre fantasmas.

BIBLIOGRAFIA BASICA



1) OBRAS DEL AUTOR:

- El pozo** (Montevideo, Ediciones Signo, 1939). (2a. ed. Montevideo, Arca, 1965, con epílogo de Ángel Rama).
- Tierra de nadie** (Buenos Aires, Editorial Losada, 1941). (2a. ed. Montevideo, Banda Oriental, 1965).
- Para esta noche** (Buenos Aires, Poseidón, 1943). (2a. ed. Montevideo, Arca, 1966).
- La vida breve** (Buenos Aires, Sudamericana, 1950).
- Un sueño realizado y otros cuentos** (Montevideo, Número, 1951, con prólogo de Mario Benedetti).
- Los adioses** (Buenos Aires, Sur, 1954). (2a. ed. Arca, 1965). (3a. Ed. Arca, 1967).
- Una tumba sin nombre** (Montevideo, Marcha, 1959).
- La cara de la desgracia** (Montevideo, Alfa, 1960).
- El astillero** (Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961).
- El infierno tan temido** (Montevideo, Asir, 1962).
- Tan triste como ella** (Montevideo, Alfa, 1963).
- Juntacadáveres** (Montevideo, Alfa, 1964).
- Cuentos completos** (Buenos Aires, CEDAL, 1967).

La novia robada y otros cuentos (Buenos Aires, CEDAL, 1968).

2) ESTUDIOS SOBRE EL AUTOR.

- Además de los prólogos y epílogos arriba indicados se puede ver:
- Enrique Anderson Imbert. — **Historia de la literatura hispanoamericana** (México, Fondo de Cultura Económica, 1954). Breve caracterización de Onetti.
- Mario Benedetti. — **Literatura uruguaya siglo XX** (Montevideo, Alfa, 1963). Refunde el prólogo de 1951 y un estudio posterior en un solo trabajo.
- Luis Harss. — **Los nuestros** (Buenos Aires, Sudamericana, 1967). Contiene una entrevista crítica.
- Carlos Maggi. — **Gardel, Onetti y algo más** (Montevideo, Alfa, 1964).
- Emir Rodríguez Monegal. — **Narradores de esta América** (Montevideo, Alfa, 1961). Recoge dos trabajos de 1950 y 1954. Están refundidos y ampliados en el libro del mismo autor: **Literatura uruguaya del medio siglo** (Montevideo, Alfa, 1966).
- Arturo Sergio Visca. — **Antología del cuento uruguayo** (Montevideo, Universidad de la República, 1962). Una larga presentación de Onetti.
- Alberto Zum Felde. — **Índice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa.**

BIBLIOGRAFIA BASICA

LOS CINCO BIÓGRAFOS MAYORES:

Raúl Montero Bustamante (1881-1958). — *In memoriam Dr. Ildefonso García Lagos* (1920); prólogo a *Escritos del Doctor Don Carlos María Ramírez*, t. I, (1923), *Ensayos* (1928), *Estampas* (1942), *Juan María Pérez* (1945), *Homenaje a Raúl Montero Bustamante*, t. I (1955), *Juan María Pérez y Fuentes* (1958), *Estampas del Montevideo romántico* (Ediciones de la Banda Oriental, 1968).

Eduardo de Salterain Herrera (1892-1966). — *Rivera, caudillo y confidente* (1945 y en "Revista Nacional", N° 84), *Monterroso* (1948), *Blanes* (1950), *Latorre: la unidad nacional* (1952), *Lavalleja: la redención patria* (1957 y en los T. XXV, XXVI y XXVII de la "Revista Histórica"), *Hombres y faenas* (1960).

Telmo Manacorda (1893-1954). — *El general Eugenio Garzón* (1931), *Fructuoso Ri-*

vera (Madrid, 1933), *El gran infortunado* (Buenos Aires, 1939), *Simón Bolívar* (Buenos Aires, 1939), *Alem* (Buenos Aires, 1941), *La gesta callada: biografía de una industria* (Buenos Aires, 1947), *José Pedro Varela* (1948), *Matías Behety* (Buenos Aires, 1948), *Itinerario y espíritu de Jacobo Varela* (1950).

Luis Bonavita (1895). — *Hombres y pueblos* (1916), *Aguafuertes de la Restauración* (1943), *Sombras heroicas* (1945), *Hombres de mi tierra* (1958), *La sangre de Quinteros* (1958, con Luis Pedro Bonavita), *Cofre bruñido* (1962) (Del segundo y tercero de la serie hay varias ediciones).

Washington Lockhart (1914). — *Máximo Pérez, caudillo de Soriano y su región* (1962, antes en t. XXIX, XXX y XXXI de la "Revista Histórica"), *Vida de dos caudillos: los Galarza* (1968).

En *CAPITULO ORIENTAL*

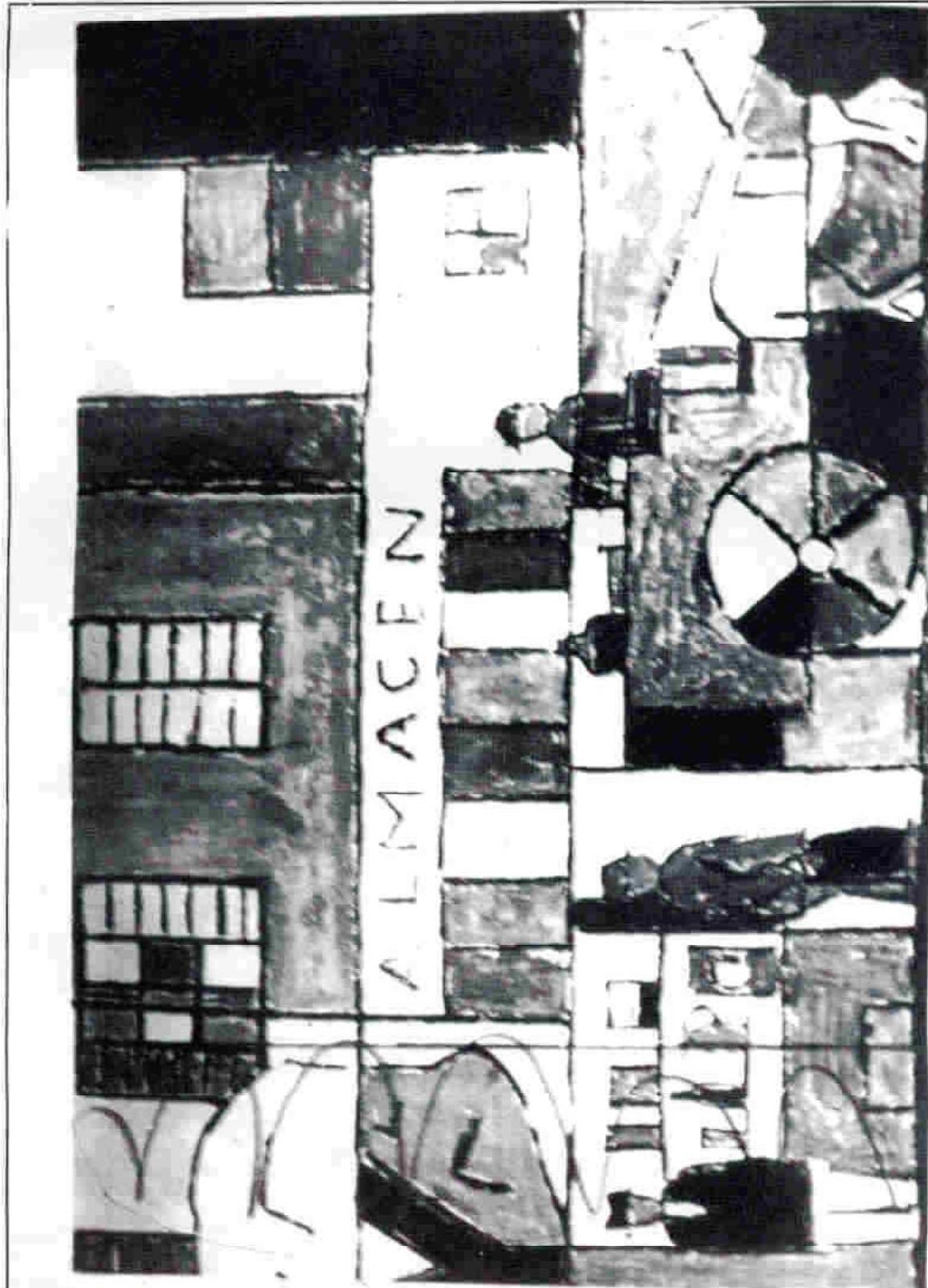
Nº 29

FELISBERTO HERNANDEZ
Y LA LITERATURA FANTÁSTICA

y junto con el fascículo, el libro
EL COCODRILO Y OTROS CUENTOS,
de Felisberto Hernández.

Indice

- BIOGRAFIA
- SU OBRA
- SUS CARACTERISTICAS
- LA FANTASIA EN FELISBERTO

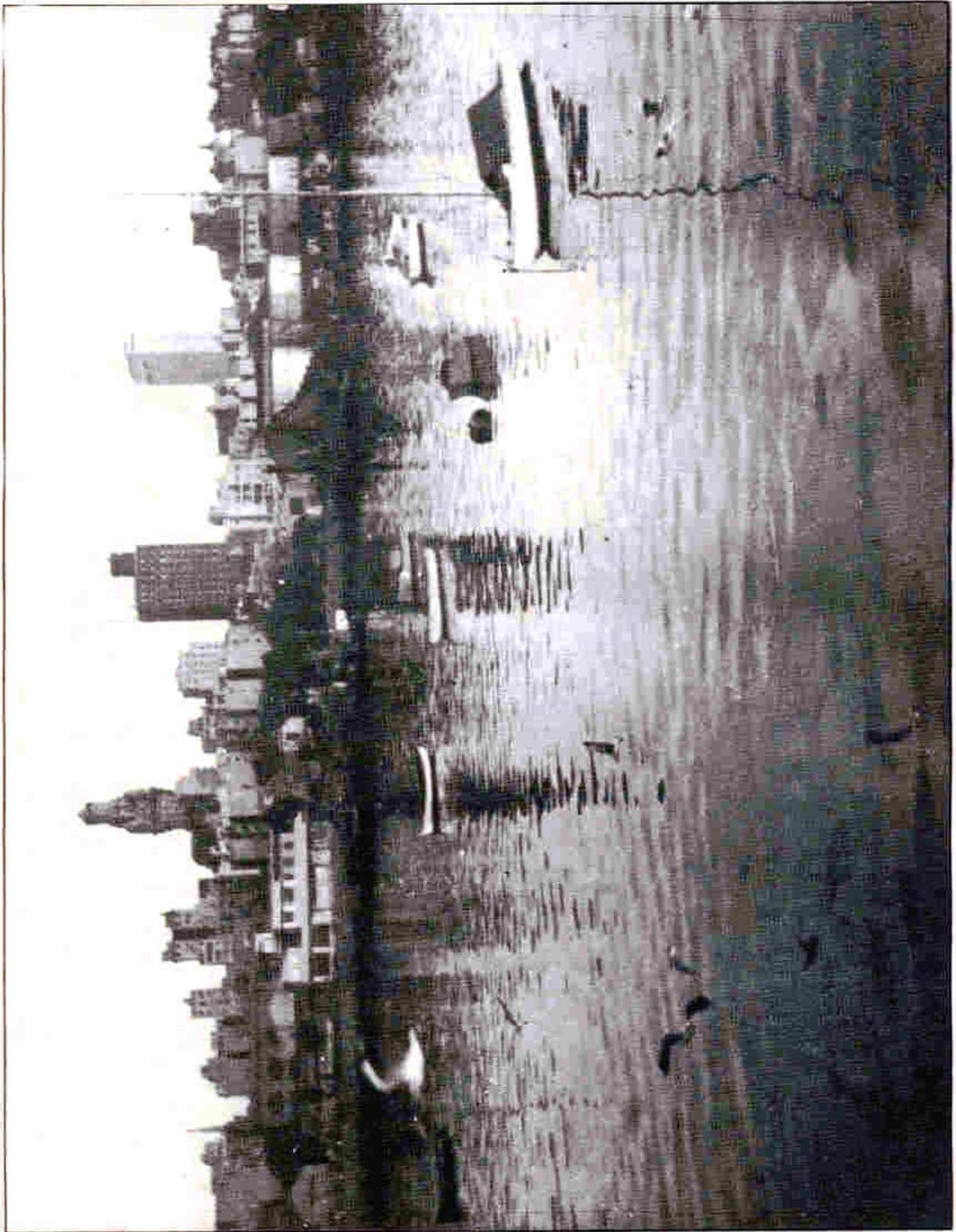


Fragmento de un mural de Julio Uruguay Alpuy

Este fascículo, con el libro
LAS MASCARAS DEL AMOR (antología)
de Juan Carlos Onetti
constituye la entrega N.º 28
de **CAPITULO ORIENTAL**

Precio del
fascículo
más el libro: **\$ 100.-**

Copyright 1968 — Centro Editor de América Latina, Plaza Independencia 1374, Montevideo.
Impreso en el Uruguay — Printed in Uruguay — Hecho el depósito de ley.
Impreso en Impresión Rex S. A., calle Gaboto 1525, Montevideo, en octubre de 1968.
Comisión del papel — Edición aprobada en el art. 79 de la ley 13.249.



Montevideo, la ciudad de Eladio Linero y de una
generación.