

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

La Identidad en Juan Carlos Onetti

T E S I S
Que para optar por el título de
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS
p r e s e n t a:
JUAN MANUEL MOLINA ORTIZ



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A QUIENES QUIERO

I N D I C E

INTRODUCCION

- I. LA REALIDAD Y EL DESEO, 4
 - II. LA IDENTIDAD SOCIAL O LA INVENCION DE SI MISMO, 28
 - III. LA INVENCION DE UN MUNDO O LA CONCIENCIA DESINTEGRADA, 45
 - IV. LA IDENTIDAD Y EL AMOR, 80
 - V. LARSEN: EL OTRO, EL MISMO, 109
 - VI. NEGAR EL MUNDO: REINVENTAR EL MUNDO, 124
- BIBLIOGRAFIA, 133

INTRODUCCION

LO QUE EN VERDAD nos interesa de un autor son sus obsesiones: el renovado intento de explorar y comunicar un permanente misterio, el afanoso retorno de una idea central, de una pasión dominante, de una aspiración que no termina.

Ningún escritor agota su verdadero tema. Al contrario: lo profundiza, lo hace crecer, lo multiplica. Lo que se agota, en todo caso, son determinadas manifestaciones exteriores de ese tema. Nunca el tema mismo. Por esta razón Richard Poirier ha podido afirmar que los únicos autores que nos importan de una manera perdurable son aquellos que se repiten, que vuelven una y otra vez a unas cuantas ideas básicas. (1)

Sin duda Juan Carlos Onetti pertenece a ese tipo de autores. Desde su primer texto hasta el último de sus escritos publicados, puede rastrearse un incesante retorno del mismo puñado de ideas, deseos y frustraciones, de personajes y lugares, de nombres, de estructuras, de gestos incluso. Pero cada retorno nos trae algo distinto: los personajes evolucionan, los deseos se ramifican, las ideas se complementan y se amplían. - Lo que el autor nos presenta es pues siempre el mismo universo -o su particular manera de entender el universo-, pero cada --

(1) "Nearly all writers of any lasting interest are repetitious". Richard Poirier. Mailer. Fontana Modern Masters. 1972. p. 63.

vez con un grado creciente de complejidad y profundidad. Doble fidelidad de un novelista: a su temática y a la persecución de las últimas consecuencias que esa temática implica.

Las obsesiones que habitan la obra de Onetti son fácilmente reconocibles: la ambigüedad entre la realidad vivida y la soñada, la imposibilidad que alimenta todo erotismo, la soledad inacabable del hombre, el paso destructor del tiempo, la angustia de un universo absurdo y los misterios de un Dios caprichoso y fallido. Hay sin embargo una obsesión más profunda, que subyace y ordena a todas las demás: la de la inconsistencia de la identidad humana.

Este último tópico están tan arraigado en Onetti, que de hecho es posible leer la totalidad de su obra como un encarnizado asalto a la pretensión, alimentada por cada uno de nosotros, de que existe realmente eso que llamamos confiadamente - un yo individual. Al tocar este punto tocamos el centro substancial de la obra de Onetti: la parte medular de su pensamiento gira en torno a esta problemática, la cual proporciona las claves fundamentales de la concepción onettiana del mundo. Esa concepción es sin embargo tan rigurosa y compleja que el estudio de la identidad, según la plantea Onetti, sólo puede llevarse a cabo desde una perspectiva que abarque, al menos someramente, las otras ideas centrales de este autor.

En especial, el problema de la identidad en Onetti es inseparable de dos polos temáticos: el de la soledad y el del amor. La verdad, nos recuerda Hegel, es el todo. Ningún crítico literario puede desdeñar impunemente esta sentencia, y menos aún si se enfrenta a un autor tan coherente y tan riguroso como el que en esta ocasión nos ocupa. Reducir una obra a uno solo de sus temas -o incluso reducir la literatura a uno -

sólo de sus exponentes- es necesariamente mutilarla, falsearla.- La verdad es el todo, y cualquier reducción no puede ser sino metódica. Por esta razón entendemos que al hablar de la iden ti dad, de la soledad y del amor en Onetti, más que de tres -- problemas distintos hablamos de un todo cuyos tres aspectos - fundamentales guardan entre sí una estrecha relación dialécti ca, que debe examinarse necesariamente si se quiere arribar a algo más que conclusiones meramente parciales, y por lo tanto erróneas.

Unida a la afirmación anterior debe venir otra, toda-- vía más enfática: la de que la totalidad es tan verdadera co mo inabarcable. Lo cual no es sino una manera distinta de de cir que este trabajo no pretende en modo alguno agotar el objeto de su estudio -ni mucho menos las formas posibles de estudiar ese objeto- sino, a lo sumo, señalar un camino posible- para subsecuentes análisis. Lo cual, a su vez, es otra mane- ra distinta de afirmar que sin duda al término de este traba- jo serán más los problemas planteados o sugeridos que los re- sueltos. Más que un motivo de desaliento, esta convicción - es, para mí, un aliciente.

CAPITULO PRIMERO

El sueño es una segunda vida.

Nerval

LA REALIDAD Y EL DESEO

Hay escritores que nacen -e incluso otros que nacen y mueren- con su primer libro. Pero hay otros para los cuales ese primer libro constituye más un anuncio de lo que el novelista no podrá ser nunca, que una primera afirmación de lo -- que es o habrá de ser como escritor. En los casos en que esto sucede nos encontramos con libros que nos permiten a lo su mo un conocimiento negativo del autor: sabemos lo que el autor nunca será, seguimos ignorando lo que podrá llegar a ser. Con el tiempo terminamos por colocar estos puntos de partida al nivel de un mero tanteo inicial, y los entendemos como un lastre del cual el autor se ha tenido que despojar para poder escribir posteriormente su verdadera obra.

Este es el caso notable -por solo mencionar un ejemplo mayor- de los ejercicios de mimetismo estilístico con los -- que Proust se nos presenta y que, aunque muestran a un escri tor de indudable talento, no permiten adivinar de ninguna manera al autor de En Busca del tiempo perdido. Entre los con-

temporáneos, Norman Mailer nos ofrece un ejemplo igualmente -
 tajante: Los desnudos y los muertos, a pesar de sus méritos -
 innegables, no indica ni la índole exacta ni la verdadera di-
 mensión del talento que el autor habría de realizar en la --
 parte medular de su obra. En el caso opuesto estaría Thomas
 Mann: Los Buddenbrook contiene ya los ejes fundamentales de
 toda su obra. A tal punto que en su vejez Mann llegó a plan-
 tearse esta reflexión: "Me pregunto si este libro no es el -
 único entre todas mis obras que está destinado a sobrevivir.-
 Quizás mi 'misión' se cumplió al escribirlo y mi obligación -
 ha sido sólo llenar el resto de una larga vida de una manera-
 totalmente digna e interesante". (1) Hay aquí claramente --
 una exageración -surgida sin duda de esa sorprendente incapaci-
 dad para juzgarse a sí mismo que la correspondencia de Mann revela-, pero de cualquier modo su apreciación no deja de ser
 significativa.

Sin duda Onetti, en este sentido, está mucho más cer-
 cano a Mann que a Proust. Su primera novela, El pozo -publi-
 cada en 1939, aunque una primera y extraviada versión fue re-
 ductada en 1932 -no sólo es un paso firme en su carrera lite-
 raria: es además un paso que indica exactamente cuál es la di-
 rección en la que el novelista habrá de dirigirse. Por esta-
 razón, y desde esta perspectiva, la importancia de El pozo -
 radica no sólo en lo que es sino en lo que anuncia: en el he-
 cho palpable de que en unas cuantas páginas nos permite for-
 marnos una idea coherente sobre la casi totalidad de los fun-
 damentos de la obra onettiana -una obra particularmente diffi-
 cil y que sólo ahora, a muchos años de distancia de su plan-
 teamiento inicial, se empieza a reconocer e identificar como-
 una de las más logradas creaciones de la literatura latinoame-

 (1) Citado por Juan García Ponce: Thomas Mann vivo. Alacena/Era. 1972. -
 p. 9.

ricana.

La obra total de Onetti se revela coherente con su punto de partida: su lectura nos muestra una continuidad orgánica que justifica el asombro. Y cuando a partir de La vida breve esa obra adquiere las características de una saga, no hace sino confirmar así una unidad inicial tal vez menos aparente pero sin duda no menos rigurosa. Se sabe que hay autores que no adquieren significado más que en la lectura total. Onetti claramente es uno de ellos, y sus numerosos cuentos y novelas -- tienen que entenderse como un mismo organismo, como el desarrollo de una misma obra en progreso. Las obsesiones de Onetti, -incluyendo su reflexión básica sobre los problemas de la identidad, no podrían pues estar ausentes en su primera novela.

La trama básica de El pozo es sencilla. Al cumplir cuarenta años, Eladio Linacero, protagonista y narrador en primera persona, decide escribir sus memorias. Lo que él escribe es lo que nosotros leemos. Se trata sin embargo de unas memorias que recuerdan más el tono de un diario personal que el de una autobiografía, y esto por dos razones: por su insistencia en el presente -el día de hoy, en el que Linacero inicia y termina su relato- y porque no nos entregan la totalidad de una vida sino sólo la evocación, no cronológica, de algunos de sus momentos.

Entre estos momentos hay uno, calificado por el relator como la "aventura de la cabaña de troncos", que es fundamental. Este aventura es doble: se dio una vez en la realidad, se sigue dando, se da siempre en los sueños.

La aventura que tuvo lugar en la realidad ocurrió cuan-

do el narrador tenía quince o dieciséis años (2), un día que con engaños lleva a Ana María -una muchacha de dieciocho años- a "la casita del jardinero" y la agrede ahí sin mucha convicción y sin ninguna consecuencia. El hecho no pasa de ser un episodio entre grotesco y absurdo, en el que Linacero revela no una pasión sexual sino un confuso deseo de humillar y destruir. Esta "aventura" no tiene continuidad alguna, ya que Linacero no vuelve a ver a la muchacha y ella, por causas no aclaradas pero sin duda ajenas a esta agresión, muere poco después.

Lo que sucede en los sueños es la misma aventura, pero -- transfigurada. Su signo ya no es, como en el suceso real, el desprecio, sino el erotismo. Ana María es ahora, en el sueño, una muchacha desnuda que durante una noche de tormenta entra a guarecerse en la cabaña de troncos. Sigue teniendo el mismo -- rostro y los mismos dieciocho años que una vez tuvo, pero ya -- es otra. Más cabalmente: es todo aquello que nunca fue en la vida real para Linacero.

Los sueños de Linacero son un anhelo de recobrar la infancia, una nostalgia de los tiempos idos. Pero más que eso -- son un deseo de recobrar una infancia mentida: una aventura -- que nunca tuvo, una vivencia que la realidad nunca le dio. Se trata pues menos de recobrar el pasado que de deformarlo. Y -- en este proceso tanto la identidad del narrador como la de Ana María se modifican, se vuelven otra cosa. Porque esa otra vida que los sueños proporcionan es ante todo otra identidad. -- Otra identidad que tal vez permita alcanzar aquello de lo que -- anteriormente se huyó, o que al menos se vio como inalcanzable.

 (2) Sólo incidentalmente vale la pena mencionar que Onetti comete aquí un desliz con los tiempos. Hace decir a su protagonista que este suceso ocurrió "hace unos cuarenta años". El error es evidente, puesto que esa es la edad del protagonista- "mañana cumplo cuarenta años"- y el suceso ocurrió cuando tenía "quince o dieciséis". Así pues, no está narrando algo que ocurrió hace cuarenta años sino apenas veinticuatro o veinticinco.

Porque cuando en la realidad objetiva Linacero ataca a Ana María, sabe -- que con ese acto está determinando la imposibilidad de lograrla. Esta imposibilidad oculta sin embargo otra aún más radical y terrible: la imposibilidad no sólo de tener, sino de desear siquiera a esta muchacha real y cercana.

Es precisamente ese sentimiento de inapetencia lo que Linacero trata de acallar cuando agrade a Ana María. Sólo -- más tarde, en el sueño -es decir, en la imposibilidad- Ana María se convierte para Linacero en una mujer deseable. El deseo que ella no provocó en la realidad lo provoca en el sueño. En otras palabras: lo provoca ahí donde es gratuito, donde nunca podrá ser satisfecho. Al igual que de una identidad a otra, Linacero ha vagado pues de una imposibilidad a otra: imposibilidad de desear primero, imposibilidad de satisfacer su deseo más tarde.

Las páginas en las que Onetti describe los sueños de Linacero son de una riqueza y una intensidad eróticas que tal vez no tengan parangón en toda su obra. Ante el imposible, el deseo se acrecienta. Más aún: el imposible aparece como el requisito indispensable del deseo, como la condición sin la cual el deseo jamás puede ser o inventarse. Y para lograr esa imposibilidad capaz de hacer florecer al deseo, Linacero sustituye la espada propiciatoria -afrodisíaca- de Tristán -- por un filo a la vez más sutil y feroz: el filo de ese espacio ambiguo e innumerable que separa al mundo objetivo del mundo de los sueños. (3)

El hecho de que Linacero no desee a la Ana María de la realidad anuncia una constante en la obra de Onetti, que pue-

(3) En un cuento de Cortázar, no sin humor, esa espada se convierte en algo mucho más probable en estas batallas: una almohada. "Si al final la espada legendaria en la cama, en todo caso el rollo de la almohada y uno de cada lado barrera moral espada moderna". En "Lugar -- gar llamando Kindberg". Julio Cortázar: Octaedro. Alianza Editorial. p. 102.

de entenderse de una-doble manera: o la mayoría de sus personajes femeninos son incapaces de despertar deseo, o los hombres que las frecuentan son incapaces de desearlas. En cualquier caso, es notoria en Onetti la ausencia de mujeres verdaderamente atractivas o deseables. Y cuando por excepción -- esas mujeres despiertan deseo, el deseo provocado depende menos de ellas que de circunstancias que les son ajenas, o que incluso las niegan. Es un deseo equívoco, dirigido no a lo que esas mujeres son, sino precisamente a todo aquello que no son: a una identidad que claramente no es la suya. Lo hemos visto en el caso de Ana María y su doble identidad, la real y la soñada. Y lo habremos de ver con más amplitud en Juntaca-dáveres -con la figura totalmente equívoca de Julita Berger-, en Tierra de nadie -en el caso de una prostituta que es deseada sólo porque recuerda a una amiga de otra mujer-, y, en mayor o menor medida, en muchas otras novelas y cuentos de Onetti.

En todos esos casos, lo que Onetti nos muestra es la esencial imposibilidad de la que nace y a la que se dirige todo deseo. Este deslumbramiento, esta incitación que lo imposible provoca, tiene un reverso: la opacidad, el resguardo, la repugnancia incluso con que se ve lo accesible, lo existente.

No se trata pues sólo de que Linacero persiga a una mujer imposible: se trata también y sobre todo de que todas las mujeres posibles -incluida la misma Ana María de la infancia- le parecen detestables. Para este personaje alienado y distante, ajeno al mundo y a los hombres desde su infancia -"ya entonces nada tenía que ver con ninguno de ellos" (4), las mu-

 (4) Juan Carlos Onetti. El Pozo pág. 51. En Obras Completas. Aguilar-1970. (Todas las citas siguientes de El Pozo, corresponden a esta edición).

eres son seres incomprensibles y absurdos: no un sexo aparte, sino un género, un animal aparte. "Hanka -leemos en algún momento de sus memorias- me aburre; cuando pienso en las mujeres... Aparte de la carne, que nunca es posible hacer de uno por completo, ¿qué cosa tienen de común con nosotros?"(5) Aquí Linacero habla obviamente de las mujeres posibles, puesto que las otras, como Ana María, son de hecho una realidad aparte.

Y esto nos conduce a otra escena de la novela, en la que Linacero desdobra nuevamente la identidad de las personas con las que se relaciona. Linacero recuerda a Cecilia, la mujer que fue su esposa y de la que ahora se ha divorciado. Pero no recuerda a una sola persona, sino a dos: a Cecilia y a Ceci. El nombre de Cecilia le corresponde a la mujer que fue su esposa. Ceci en cambio es la muchacha que esa mujer fue antes; es decir, no la esposa sino la novia, cuya pureza y atractivo se indican mediante el más bien ingenioso simbolismo de los colores -"la muchacha, Ceci, bajando con un vestido blanco" (6)-, simbolismo al que, según habremos de ver, Onetti recurre con mucha frecuencia.

Obsesionado por el recuerdo de Ceci, una noche el narrador le pide a Cecilia que se vista de blanco y que lleve a cabo en la realidad presente una repetición teatral del pasado. Se trata claramente de un rito, de una hechicería, un intento de recobrar el tiempo ido mediante una puesta en escena propiciatoria. El mecanismo es idéntico al que se da en "Un sueño realizado", sólo que mientras en este cuento -uno de los más logrados de Onetti- se logra revivir ese pa

(5) Op. cit.; p. 60.

(6) Op. cit.; p. 65,

sado, en la novela el intento resulta fallido. El pasaje es ilustrativo:

"Varias veces subió la calle (Ceci) y vino hacia mí con el vestido blanco donde el viento golpeaba haciéndola inclinarse. Pero allá arriba, en la calle empinada, su paso era distinto, reposado y cauteloso, y la cara que acercaba al atravesar la rambla debajo del farol era seria y amarga. No había nada que hacer y nos volvimos" (7).

Esta nueva división de identidades confirma la esencial imposibilidad de la que arranca la vida erótica de Linacero. Al igual que el sueño de la cabaña de troncos, el intento de recobrar a la novia de antes es una aventura imposible: en ambos casos el objeto mismo del deseo es ya una inexistencia. Lo que se persigue es un fantasma: un recuerdo modificado, - la imagen de un instante en el que se pretende recobrar un acto que nunca se dio o una mujer que ya no es.

Erotismo: aventura sigilosa y doblemente imposible. Por que sólo el imposible hace brotar al deseo. Y porque siempre resulta imposible satisfacer ese deseo. De hecho, a través de Linacero nos está mostrando Onetti que el imposible - es tanto el punto de partida como la meta final del erotismo. Esto implica claramente que la negación de la identidad ajena es una huida hacia lo imposible. Y el hecho de que el erotismo surja sólo como consecuencia de ese imposible revela que en Linacero hay algo más que una simple misoginia. Si ese algo más se rastreara revelaría en última instancia un auténtico terror de la mujer. Un terror desde luego disfrazado, como es disfrazado el terror hacia la mujer que, por mencionar un ejemplo notorio, habita en la poesía provenzal, en donde se le hurta a la mujer su verdadera identidad y se-

(7) Op. cit., p. 65.

le impone la reconfortante -por remota- identidad de un ángel o incluso de la virgen Marfa. (8)

En cualquier caso, lo indudable es que al modificar la identidad de Ana Marfa o de su esposa lo que Linacero pretende es alejarlas: perseguir lo que esas mujeres no son significa obviamente huir de lo que en verdad son. Pero esta persecución aparente y esta huida real implican siempre una vuelta al pasado, un deseo de recobrar un tiempo ido. Este es un -- punto clave en la estructura del universo planteado por -- Onetti. En él la tentación del pasado es constante, ubicua, irrefrenable. Relato memorioso, El pozo revela ya en su planteamiento mismo, en su misma estructura, una nostalgia del -- instante perdido. O mejor: una nostalgia del instante fijo, atemporal, eterno: ajeno a sí mismo y por lo tanto ajeno a toda decadencia. El instante que puede repetirse en los sueños de cada noche y en el que Ana Marfa habrá de tener siempre, hoy, mañana y después, los mismos dieciocho años que una vez tuvo.

Para Onetti el tiempo es ante todo el tiempo que modifica y que por tanto corrompe. Toda madurez implica inevitablemente una pérdida. Transcurrir es decaer, madurar es corromperse. El tiempo pasado fue mejor, la identidad de ayer fue mejor. A partir de estas premisas, el tiempo corruptor se -- muestra en El Pozo ante todo en relación con los personajes femeninos, y origina una dicotomía tajante: la pasión por las mujeres niñas, puras e inocentes; y el asco hacia las mujeres maduras, corruptas y perversas. Vimos que gran parte del encanto de Ana Marfa radica en su imposibilidad, en su inexistencia. Igual importancia tiene su atemporalidad. Su encanto está en sus eternos dieciocho años, en que nunca se converti-

(8) Véase al respecto el estudio fundamental de C. S. Lewis, The Allegory of Love. También abordan el tema Simone de Beauvoir en El segundo -- sexo y Leslie A. Fiedler en Love and Death in the American Novel.

rá en ese animal incomprensible y repugnante que es una mujer madura: la muerte la ha salvado de su propia decadencia, la ha depositado en un tiempo intranscurrible.

Pero si el tiempo es modificador, es ante todo modificador de identidades. Los seres son fundamentalmente inconstantes. No somos uno, sino muchos. No existe una identidad, si no una pluralidad de identidades. Nadie ni nada es definitivamente uno y lo mismo. El yo -constante, definido- es una vana pretensión, o una mentira. Por eso la mujer que fue Cecilia se ha podido convertir en Cecilia: en otra, en algo radicalmente distinto.

Hay en El pozo todavía otro pasaje que muestra claramente este proceso. El narrador nos habla de Ester, una prostituta por la que siente una vaga inclinación. Presenciamos aquí un nuevo extremo: a la división de identidades corresponde una división corporal, física. Los brazos de la mujer corresponden a una identidad; el resto del cuerpo, a otra. Esos brazos, únicos sobrevivientes de un naufragio general en la corrupción del tiempo, "se dilataban lechosos en la luz del cafetín, sanos y graciosos, como si al hundirse en la vida -- (Ester) hubiera alzado las manos en un gesto desesperado de auxilio, manoteando como los ahogados y los brazos hubieran quedado atrás, lejos en el tiempo, brazos de muchacha despegados del cuerpo largo, nervioso, que ya no existía". (9)

El pasaje no podría ser más claro: en los brazos persiste un atractivo, una pureza, un último vestigio de una muchacha, de una identidad perdida; el resto no es más que mujer.

Esta corrupción de la que aquí se salva una parte del cuerpo conduce las más de las veces a una modificación total-

(9) Op. cit., p. 61.

de la identidad, de tal manera que la que fue muchacha se -- convierte en mujer, en un ser esencialmente distinto. Desde una u otra perspectiva, esta idea, constante en Onetti, aparece ya plenamente formulada en El pozo. Entre muchos, el siguiente párrafo resulta revelador:

"He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. -- No sé nada de la inteligencia de las mujeres y -- tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo". (10)

Linacero no sólo altera la identidad de los otros, sino también la suya propia. En todo El pozo se alterna un tejido de sucesos reales y sucesos soñados. Y en cada uno de -- esos sueños, recurrentes y perfectamente clasificados, Linacero se da a sí mismo una distinta identidad.

Aparte del relacionado con Ana María, ninguno de estos sueños tiene carácter erótico. Se trata en realidad de verdaderas fantasías infantiles, en donde las notas dominantes son el heroísmo de la acción y lo exótico del lugar en que se desarrollan. Los nombres que Linacero les da a sus fantasías son reveladores: El regreso de Napoleón, la Bahía de -- Arrak, Las acciones de John Morhouse. Cada una de estas -- aventuras oníricas supone una ruptura de la identidad. Pero en todas estas ensoñaciones hay, aparte de su matiz infantil, una nota común: en todas y cada una de las distintas identidades de Linacero se expresa un deseo de huir, de alejarse. De lo que el protagonista huye es de dos cosas: de su soledad y de sí mismo.

(10) Op. cit., p. 63.

Cada uno a su manera, todos los personajes de Onetti - son solitarios. Pero el narrador de El Pozo lo es de una manera especialmente amarga. Amarga y definitiva, porque además de vivir en la soledad absoluta ha renunciado a todo intento de abandonarla. Por el contrario: se aferra a ella, - la cultiva y la protege, / A tal punto están presentes, que - es posible afirmar que la soledad y la noche son la textura, el tejido mismo, la materia de la que está hecha la novela.- Pero el narrador no es más que soledad pura, y en su absoluto distanciamiento la noche misma le resulta ajena: "Esta es la noche. Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio - cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como - un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella".(11)

Sin embargo, su soledad -densa, pura y definitiva- se -- asemeja en gran medida a esa noche que transita todo el li-- bro y que constituye su imagen final. Una noche tan densa - que puede tocarse, un negro mar que se cierne sobre el cuerpo exangüe del protagonista:

"Me hubiera gustado clavar la noche en el papel - como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre frías y vagas espumas, noche abajo".
(12)

El pozo no sólo nos dice a dónde apunta la obra de -- Onetti: nos dice también de dónde viene. El origen de El pozo es muy preciso: el cuento "Avenida de Mayo - Diagonal--- Avenida de Mayo", publicado por vez primera en 1933 -seis -

(11) Op. cit., p. 75.

(12) Op. cit., p. 76.

años antes que El pozo- y recogido posteriormente en los - - Cuentos Completos que editó Jorge Ruffinelli. (13). No deja de ser significativo que éste sea precisamente el primer - - cuento publicado por Onetti. De hecho, puede decirse incluso que "Avenida de Mayo" es a El Pozo lo que esta novela es a toda la obra de Onetti: piedra angular, atisbo premonitorio, fundación definitiva.

Interesa detenerse en este cuento por dos razones: por - que confirma la sorprendente continuidad -significativa, no meramente casual o anecdótica- que hay en la obra de Onetti; y porque complementa y amplía el tratamiento que del problema de la identidad hace el autor en su primera novela.

Desde su inicio, "Avenida de Mayo" nos entrega ya a un personaje -Víctor Suaid- que multiplica su identidad mediante aventuras oníricas idénticas a las que vive Linacero. En uno y otro caso, hay un proceso por el cual los datos de la realidad inmediata conducen irremediabilmente a la ensoñación. Víctor Suaid echa a andar por la calle Florida y siente una ráfaga de frío. De inmediato se instala en otra realidad:

"Obtuvo, primeramente, una exagerada visión polar, sin chozas ni pingüinos; abajo, blanco con dos manchas amarillas, y arriba el cielo, un cielo de quince minutos antes de la lluvia.

"Luego: Alaska- Jack London- las pieles espesas escamoteaban la anatomía de los hombres barbudos- las altas botas hacían muñecos increíbles a pesar del humo azul de los largos revólveres- del capitán de la Policía Montada..." (14).

(13) Juan Carlos Onetti: Cuentos Completos. Prólogo de Jorge Ruffinelli. Ediciones Corregidor. 1974. 384. pp .

(14) Op. cit., p. 19.

En el siguiente párrafo Suaid está nuevamente en la realidad objetiva, pero sólo por un breve instante, que habrá de servirle tan sólo para seguir alimentando su realidad soñada: "En Rivadavia un automóvil quiso detenerlo; pero una maniobra enérgica lo dejó atrás, junto con un ciclista cómplice. Como trofeos del fácil triunfo, llevó dos luces del coche al desolado horizonte de Alaska" (15).

El proceso por el cual Suaid accede a sus sueños no podría ser más claro. El mundo de la realidad objetiva no está desligado por completo del mundo de la ensoñación, sino que lo alimenta y lo hace crecer. De otra manera: el mundo de la ensoñación es la aprehensión subjetiva del mundo fáctico, objetivo. Entre ambos mundos, como entre las distintas identidades del personaje, hay una constante relación dialéctica.

Lo que hasta aquí hemos visto no son propiamente sueños sino ensoñaciones: los sueños diurnos, las fantasías de la vigilia. Junto a ellas conviven los verdaderos sueños, que no difieren en cuanto a la manera en que se originan, siempre a partir de la realidad inmediata:

"no tuvo mayor trabajo para eludir el ambiente cálido que sostenían en el afiche los hombros potentes de Clark Gable y las caderas de la Crawford; -- apenas si tuvo un impulso de subir al entrecejo las rosas que mostraba la estrella de los ojos grandes en medio del pecho. Tres noches o tres meses atrás había soñado con la mujer que tenía rosas blancas en lugar de ojos". (16)

Sueños y ensoñación tienen pues un origen común. Pero son diferentes entre sí, aunque sólo sea por la distinta connotación psicológica que tienen. Lo que a Onetti le importa-

{15} Op. cit., p. 20.

{16} Op. cit., p. 20.

de verdad, tanto en "Avenida de Mayo" como en El pozo, son - las ensoñaciones. Y aunque hable de los "sueños" de Linacero, se trata en verdad de auténticas ensoñaciones: de fantasías previas al dormir, del triunfo de la realidad imaginaria. En vela, y no dormidos, es como Linacero y Víctor Suaid construyen sus mundos fantásticos: construyen, en otras palabras, una nueva distancia, la más radical, entre ellos y el mundo - inmediato. La ensoñación es pues en ambos casos la forma más radical de huida: en ella se realiza de manera extrema la vocación del solitario.

Incapaz de encontrar satisfacción en la realidad objetiva, Eladio Linacero desdobra identidades -la propia y las ajenas- y se construye, dentro de sí mismo, su propia realidad. Negar el mundo, para él, es afirmar su yo, su vida interna. - Conforme avanza la novela, Linacero está más dentro de sí: ha roto una a una las amarras que podrían ligarlo a los otros -- hombres y al mundo que todos compartimos. Su trayectoria es una huida hacia dentro, un largo viaje hacia el fin de sí mismo. Pero, cabría preguntarse, ¿hacia cuál sí mismo se interna Linacero? Hacia todos y ninguno: cada una de sus identidades huye también de las demás. De esta manera Onetti realiza el primero de una larga serie de intentos tendientes a eliminar a sus personajes, no desde el punto de vista físico sino desde el psicológico.

Víctor Suaid también se aleja de la realidad que lo circunda. El mundo es para él sólo un conjunto de signos que se adecúan a su propio código interpretativo. Más que abolir el mundo, lo que hace es modificarlo, ceñirlo a su propia visión.

Es importante ver cuáles son las características de estas ensoñaciones. Tanto para Víctor Suaid como para Eladio - Linacero la ensoñación se plantea ante todo como una aventu--

ra: una exaltación de la actividad física, del goce de la violencia, del ejercicio de un poder pensado infantilmente en términos de revólveres y puñetazos. Es fácil verlo: la ensoñación realiza lo que la realidad inmediata niega. El poder que no se tiene en la realidad se ejerce aquí, explota aquí - la agresividad que el mundo externo reprime. Posibilidad de lo imposible, el mundo de los sueños es una compensación, una revancha. Pero es también -y sobre todo- un testimonio: es el reflejo que da cuenta de la represión, del ahogo, de la insalvable frustración que el mundo externo impone. Es bien sabido que las utopías -y estas ensoñaciones lo son de alguna manera- nacen en épocas históricas especialmente críticas y son índices que apuntan en una doble dirección: de un lado señalan el ideal inexistente, del otro acusan la deplorable situación de la realidad inmediata.

Sobre ese nivel básico de aventura, de violencia viril -siempre cercana a la interpretación infantil del mundo de -- los comics e historietas- se incrustan en las ensoñaciones -- sobre todo de Suaid- pinceladas de un erotismo plasmado en imágenes muy elaboradas y exaltadamente románticas. La mujer se transforma en un objeto exótico: como Alaska, la mujer es una realidad lejana, un signo propiciatorio de la nostalgia y el distanciamiento, una inalcanzable tierra prometida. Lo que atrae de ella -como sucedía en el caso de Ana Marfa- es su -- ausencia, su imposibilidad: no su cercanía, sino su distancia miento.

El terror hacia el sexo femenino se manifiesta en diversos planteamientos de Onetti. Está en la manipulación de -- identidades que realiza Linaçero. Y está también, de cuerpo entero, en ese exotismo con el que Víctor Suaid transforma, -- niega, aleja a las mujeres. Si convertir a la mujer en un ángel, o asimilarla a la figura de la Virgen Marfa -como ha he-

cho una larga tradición que arranca de la poesía provenzal, - (17) es negarla y distanciarla, no es menor la negación y el distanciamiento que se le imponen cuando se le asimila a la cálida inexistencia de los mitos cinematográficos o al paisaje remoto de los parajes polares. Las mujeres que se cruzan en la calle con Suaid -carne inmediata, pesada, tangible- pierden su identidad y se anulan, se vuelven nada al convertirse en la Crawford de marquesina con rosas en el pecho, o en la Crawford soñada con rosas blancas en lugar de ojos.

Tanto es así, que en ocasiones no sabemos si una mujer camina por la Avenida de Mayo o por las calles del sueño. Y poco importa saberlo: la realidad, el mundo todo, ha quedado reducido al sueño del personaje central. El siguiente ejemplo muestra hasta qué punto es mínima la distancia entre lo real y lo soñado: "Cuando Brughtton se agachó, cubriendo -- con su cuerpo enorme la fogata, y él, Víctor Suaid, se irguió con el Córoner listo para disparar, una mujer hizo brillar sus ojos y su crucifijo entre la piel de su abrigo, tan cerca suyo que sus codos intimaron" (18). Esa mujer ciertamente pertenece a la Avenida de Mayo, pero Suaid casi parece tocarla en el remoto mundo de sus sueños.

Los nombres mismos son reveladores de esta ansia de exotismo y lejanía. Los personajes: Suaid, Brughtton, Stika.- Los lugares: el Volga, Alaska, el Yukon. Esta tendencia se

(17) "an unmistakable continuity connects the Provençal love songs with the love poetry of the later Middle Ages, and thence, through Petrarch and many others, with that of the present day". C. S. Lewis: The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition. Oxford University Press. 1936. p. 3.

(18) Op. cit., p. 20.

repite en toda la obra de Onetti: Esbjer, Brausen, Burnestein, Jacob van Oppen, Faruru. Nombres remotos, lugares improbables: el encanto de lo distinto, de lo desconocido, de lo que no nos puede tocar, del espacio a donde no llega "la baba de este mundo" (Juntacadáveres). Y al mismo tiempo: repugnancia de lo inmediato, de la vulgaridad aprendida y constante, de la monótona sofocación de lo cotidiano.

El signo es sin duda romántico: anhelo de otras gentes y otros mundos, ruptura con la opresión de lo presente, de la oscura y torpe circunstancia inmediata. Esta evasión implica una exaltación y una condena: la plenitud de lo intocable, de lo que está en los límites del mundo, en oposición al estigma de lo inmediato, de lo vulgarmente existente. Toda negación, demostró Marx, implica la afirmación de su contrario.

Y debe recordarse aquí que fue precisamente el romanticismo -y movimientos afines como el pre-romanticismo, el Sturm und Drang, el simbolismo- quien dio paso a la vez a la novela moderna y a los refinamientos psicológicos que le son propios. No es nada casual que en el inicio de estos movimientos, de esta revolución del pensamiento occidental, se encuentre una obra como El sobrino de Rameau, en la que el problema de la identidad múltiple lo es casi todo. "Fue Diderot -ha escrito - Leslie A. Fiedler- quien obtuvo por vez primera un conocimiento real de que el hombre es doble hasta las profundidades finales de su alma, la presa de la lucha entre dos almas que son - él mismo en igual medida". (19)

(19) Leslie A. Fiedler: Love and Death in the American Novel. Paladin 1960. p. 32. Además El sobrino de Rameau, sátira verdaderamente dialéctica -en ella no hay ya valores absolutos- ejerció una profunda fascinación en algunas de las mentes que más influencia siguen teniendo sobre el mundo moderno. Hegel la utilizó en la Fenomenología del espíritu, en las secciones dedicadas al análisis de la cultura, o de lo que él llama, precisamente, "el espíritu extrañado de sí mismo". (No otra cosa es el personaje de Diderot). Por su parte, Marx escribe a Engels: "Hoy he descubierto by accident que en casa tenemos dos ejemplares de La Névée de Rameau, por lo cual te envío uno. Esta obra maestra única volverá a deleitarte". (Carlos Marx-Federico Engels: Correspondencia. Editorial Cartago. 1973. Carta del 15 de abril de 1869, p. 217).

Además de buscar otros espacios, mediante sus ensoñaciones Linacero y Suaid buscan otros tiempos. Por eso sus fantasmas tienen un evidente tono infantil. Las aventuras exóticas nos remiten a otra lejanía: la lejanía temporal de la infancia, de la belleza del pasado -hermoso por pasado y por inexistente.

Infancia mágica, heroísmos soñados: ante la miseria moral del mundo inmediato, el personaje se refugia en el pasado y recobra, si no su infancia, al menos sí el esquema mental de esa edad. Sus ensoñaciones son ante todo un retorno, un intento de recobrar el paraíso infantil: o de recobrar, al menos, el paraíso de la imaginación infantil. Porque la infancia real no tuvo que ser necesariamente feliz -como no lo fue aquella a la que Jorge Malabia anhela retornar en - - Juntacadáveres- pero sí fue feliz el poder de la imaginación infantil: la infancia transformada, vivida como ensoñación. Lo que se quiere rescatar de la identidad que se tuvo en - - aquellos tiempos es sólo eso: el poder soñar, el poder del soñar.

Si crecer es corromperse, si la madurez es una caída y una abyección ("Bienvenido, Bob"), la infancia tiene que ser la edad de la pureza, el único tiempo libre del fracaso que el mismo tiempo engendra. Por esta razón el futuro apenas - si cuenta para estos personajes: no pueden dejar de imaginarlo como un pasado, aunque modificado. El mañana se entiende así como un regreso. Pero no a la infancia como fue, sino - como pudo haber sido. La única posibilidad que estos personajes tienen de ser felices es, imposiblemente, volver a vivir su infancia con las satisfacciones que no se tuvieron en aquel tiempo. En el retorno se busca a la vez el deseo infantil y la satisfacción de ese deseo que se tuvo en aquella

edad. Doble retorno, doble nostalgia: del deseo padecido, del placer que no se tuvo.

El valor de la ensoñación radica precisamente en abolir la identidad y el tiempo presentes y permitir el retorno al pasado. Ensoñación: transparencia temporal, verdadero túnel del tiempo. En "Un sueño realizado", uno de los cuentos más inquietantes de Onetti, encontramos la plenitud del mismo esquema: la teatralidad onírica, la representación de un sueño del que brota el pasado y la muerte feliz.

Vimos ya que la persecución del pasado implica una huida del presente, de la realidad inmediata. En "Avenida de Mayo", de lo que Víctor Suaid quiere huir es de aquello -- que más lo atrae: la mujer, María Eugenia. Este relato, anterior a El pozo, muestra ya la tajante división entre la mujer y la niña. En un pasaje en el que Onetti recurre una vez más al simbolismo de los colores, Víctor Suaid advierte que María Eugenia lleva la pureza como un disfraz, debajo del cual asoma el abyecto rostro de la podrida madurez: "Sólo una vez la había visto de blanco, hacía años. Tan bien-disfrazada de colegiala, que los dos puñetazos simultáneos que daban los pechos en la tela, al chocar con la dureza de la gran moña negra, hacían de la niña una mujer madura, -- escéptica y cansada". (20)

Lo que sucede aquí no es, obviamente, que María Eugenia se disfrace, sino que Suaid le impone otra identidad: una identidad infantil y de supuesta pureza. De esta manera, al pretender que hubo otra María Eugenia, puede rechazar a la verdadera. La situación es otra, pero el procedimiento es idéntico al que emplea Linacero con su esposa y -

(20) Juan Carlos Onetti: Cuentos Completos, p. 22.

con Ana María. Y si esto no es suficiente para alejar a la mujer, debe recurrirse entonces a la modificación de la propia identidad. Así lo hace Suaid: cuando ve venir a María - Eugenia del otro lado de la calle Diagonal, modifica inmediatamente la realidad y se ve a sí mismo piloteando un auto de carreras. Pero esta fantasía es demasiado forzada y no le sirve de mucho. Entonces piensa en esconderse en el último lugar posible: dentro de sí mismo, en otro yo: "Pero se puso debajo de sí mismo, como si el suelo fuera un espejo y su último yo la imagen reflejada" (21). En seguida, con rabia, con angustia, con desesperación, trata de sumergirse en el reflejo de su propia imagen. Como en el Orfeo de Cocteau, quiere escapar a través de los espejos: "Cerró los ojos fuertemente, y trató de hundirse; pero las uñas resbalaron en el espejo. Vencido, aflojó el cuerpo, entregándose, sólo, en la esquina de la Diagonal" (22).

Justo en este momento todavía es posible echar mano de otro recurso: si no en el espacio, quizás la huida sea posible en el tiempo. De inmediato surge el recuerdo infantil: "Entonces se vio, pequeño y solo, en medio de aquella quietud infinita que continuaba extendiéndose. Dulcemente recordó a Franck, el último de los soldados de pasta que rompiera" (23).

En "Avenida de Mayo" hay dos niveles: la ensoñación, -- llena de aventuras, y la realidad objetiva, en la que prácticamente no sucede nada. Un personaje camina desde Avenida de Mayo hasta Diagonal y retorna por el mismo camino. Eso es todo. La acción del cuento está completa en su título -- mismo: "Avenida de Mayo -Diagonal- Avenida de Mayo". Pero si la acción es mínima, su resonancia interior, la explora--

(21) Op. cit., p. 24.

(22) Op. cit., p. 24.

(23) Op. cit., p. 24.

ción de los significados de esa mínima acción en una conciencia subjetiva, es de enorme riqueza. Historia de un desencuentro -de cómo Victor rehuyó a María Fugenia-, "Avenida de Mayo" es también un estudio del diálogo que un hombre mantiene con sus distintas identidades y del diálogo que esas distintas identidades mantienen con el mundo.

Amparado en sus ensoñaciones, el privilegio de Suaid es vivir en un mundo aparte, solitario, y en lograr que la realidad, inmediatamente convertida en sueño, le hable a él en un lenguaje diferente. En el texto de la naturaleza él lee de otra manera. Su privilegio consiste en ver lo Otro: la otredad del mundo, la otredad de los hombres. En donde los demás no ven sino el vacío o la superficie, el -un ojo exacerbado, una mirada imaginativa- advierte las posibilidades sigilosas que lo cotidiano disimula. El procedimiento aparece con toda claridad en la parte final del cuento:

"Nadie sabía en Florida lo extrañamente literaria que era su emoción. Las altas mujeres y el portero del Grand ignoraban igualmente la polifurcación que tomaba en su cerebro el 'Ya' de Owen. Porque 'Ya' podía ser español o alemán; y de aquí surgían caminos impensados, caminos donde la incomprensible figura de Owen se partía en mil formas distintas, muchas de -- ellas antagónicas". (24)

Estas correspondencias internas, esta continuidad secreta de las analogías que Suaid advierte, es finalmente el auténtico sentido del cuento. El personaje de Onetti vive en un continuo de significados y correspondencias. Su universo: vasos comunicantes, reverberar de metáforas imprevi-

tas. Su yo y el mundo: continuidad de signos que se contraponen y se corresponden dentro de un mismo orden, dentro de un mismo y completo sistema significativo. En última instancia, su huida del mundo es también -y sobre todo- un regreso al mundo: una manera de lograr que las leyes de su yo y las de la realidad externa se identifiquen, se hagan uno y lo mismo. Y la huida de su identidad presente es un retorno a sus otras identidades: un diálogo con el hombre que él fue y con los que pudo haber sido.

Nada es fijo ni unívoco dentro de esta visión. Cada hecho, como cada persona, permite mil interpretaciones posibles. En cada signo prolifera una multitud de significados. Por pequeño que sea, detrás de cada hecho se abre una resonancia infinita. Suaid es el descifrador: el mundo, para él, es la resonancia del mundo en su yo. Y esa resonancia le pertenece, le es propia: única, distinta, irrepetible. A fin de cuentas, el mundo le es tan poco ajeno -o tan ajeno- como su propio yo. Y entre uno y otro -u otros, puesto que las identidades son varias- hay una continuidad constante. - Armonía, analogía, transparencia: el yo como espejo del mundo, el mundo como reflejo en el yo.

En este momento se recuerda ^{le} al Baudelaire de las "Correspondencias", que ve el universo como un templo de palabras y de símbolos. No sólo perfumes, sonidos y colores: también - el yo y el mundo, también mi yo y mis otros yos se corresponden. Analogía y metáfora son los nombres de esa correspondencia. Dice Octavio Paz: "Analogía: transparencia: en esto, ver aquello". (25). Y Lezama Lima: "En toda metáfora -- hay como la suprema intención de lograr una analogía, de ten

(25) Octavio Paz: El mono gramático. Seix Barral, 1974 p.137

der una red para las semejanzas, para precisar cada uno de sus instantes con un parecido..." (26) Karl Jaspers, comentando a Kant, nos ofrece quizás una síntesis: "No hay mundo, sino nuestros caminos en el mundo". (27)

Onetti, a través de su primer cuento y su primera novela, nos dice también todo eso. Y nos dice algo más: no hay iden- tidad, sino nuestros caminos dentro de nuestra propia identi-
dad.

- (26) Lezama Lima: "Las imágenes posibles", en Introducción a los vasos órficos. Barral. 1971. pág. 28.
- (27) Karl Jaspers: Los grandes filósofos/II Sur. 1968. p.273.

C A P Í T U L O S E G U N D O

"Pero ni siquiera desde el punto de vista de las cosas más insignificantes de la vida somos -- los hombres un todo materialmente constituido, idéntico para todos, y del que cualquiera puede enterarse como de un pliego de condiciones o de un testamento; no, nuestra personalidad social es una creación del pensamiento de los demás".

Proust

LA IDENTIDAD SOCIAL O LA INVENCION DE SI MISMO

Después de un relato tan empecinadamente centrado sobre un solo individuo como El pozo, verdadera novela monólogo, -- Juan Carlos Onetti publica, en 1942 y 1943, dos obras con las que intenta ampliar su mundo narrativo y dar una más directa respuesta a su realidad social e histórica inmediata. Tierra de nadie y Para esta noche, situadas entre una sólida novela inicial y La vida breve, punto de partida de la saga de Santa Marfa y eje indudable de la obra onettiana, cumplen además la función de ser una valiosa pausa de aprendizaje y transición. Con estos relatos Onetti parece abandonar un poco los acentos más caracterfsticos y privativos de su arte narrativo, sólo - para retomarlos enseguida con mucho mayor vigor y profundidad.

La crítica onettiana generalmente califica de menores -o presta escasa atención- a estas dos obras. Sin duda imperfectas, sobre todo desde el punto de vista formal, ambas novelas tienen notables aciertos y son imprescindibles para comprender el desarrollo posterior del talento narrativo de su autor. También es cierto que con estas dos novelas Onetti paga tributo a sus maestros -Faulkner, Dos Passos, Joyce, Céline- y evidencia una acentuada influencia del existencialismo sartreano, en aquellos años sin duda la corriente filosófica de mayor auge en América Latina. Sin embargo, al sumergirse en sus influencias Onetti también las abandona. El camino hacia la verdad siempre es un rodeo, nos recuerda Marx. Con el rodeo de estas dos novelas, Onetti avanzó claramente hacia el conocimiento de sí mismo y de su auténtico universo narrativo. Tal vez este haya sido el mayor servicio que el escritor obtuvo de esta etapa de su desarrollo.

En términos generales, lo más distintivo de Tierra de nadie y Para esta noche es el énfasis -nunca mayor o igual en Onetti- con el que intentan constituirse en una respuesta inmediata y en un amplio retrato de la problemática social e histórica contemporánea. Si es válido decirlo así, estas obras constituyen el momento extrovertido de la obra onettiana: en ellas, más que en ninguna otra parte de su obra, Onetti intenta -sin caer nunca en el burdo ensayismo sino siempre desde lo más estrictos límites de su arte novelístico -- ofrecer un retrato amplio, panorámico de las convulsiones y los ejes esenciales de ese complejo social uruguayo-argentino que ha sido siempre la materia básica de su obra.

Todo esto no significa de ninguna manera que Onetti se aparte de sus temas más propios ni de sus obsesiones básicas. Al contrario: en ambos textos puede haber técnicas después --

abandonadas o superadas por Onetti, pero la visión del mundo que expresan es parte esencial de su obra. La segunda de -- esas novelas ofrece sólo un interés secundario para nuestro tema. Tierra de nadie en cambio resulta imprescindible para seguir rastreando la indagación onettiana de las complejidades y avatares de la identidad del hombre contemporáneo.

En Tierra de nadie (1) hay dos ideas básicas, que a la vez se complementan y se oponen entre sí: la primera afirma que el yo, la identidad, es una creación colectiva, el resultado de nuestra inmersión en lo social; la segunda, que la sociedad nos limita, nos enajena, nos despersonaliza y finalmente nos destruye.

La exploración del juego dialéctico que hay entre estos dos polos antagónicos, y a la vez inseparables, es el objeto y la materia misma de la novela.

Ambas ideas, apenas si es necesario decirlo, forman obviamente parte central de la cultura occidental moderna. De una u otra manera, y cada vez con más intensidad y frecuencia, las encontramos expresadas en una larga cadena de artistas y pensadores, en cuyos eslabones destacan figuras como - Rousseau, Voltaire, Diderot, Hegel, Marx y, ya en nuestro siglo, Conrad, Sartre, Marcuse, Laing, Foucault.

Puesto que podría alargarse casi indefinidamente, esta lista es claramente arbitraria. Sirve, con todo, para recalcar el hecho fundamental: que las dos ideas mencionadas, y los problemas que les son inherentes, forman ya una parte -- obligada, central de nuestra cultura, y que por tanto de la-

(1) Juan Carlos Onetti: Tierra de nadie. En Obras Completas. Aguilar. 1970. pp. 81-261. (Todas las citas siguientes se refieren a esta edición).

solución que les demos dependerán en gran medida las posibilidades de frustración o realización a que habrá de enfrentarse el hombre de nuestro tiempo.

La idea de que nuestro yo es una creación colectiva -- surge y se robustece con la noción misma de que existe una individualidad autónoma, un algo que puede llamarse un yo -- propio. Ambos conceptos son parte esencial del triunfo de la sociedad burguesa sobre la feudal. Este triunfo no sólo cambia el énfasis de lo rural a lo urbano -- cambio en el que Marx veía la síntesis de toda la historia moderna --, sino que de hecho constituye el punto de partida de la idea misma de sociedad, tal como actualmente la entendemos: es decir, como una entidad que de algún modo rebasa a los hombres y tiene vida independiente, desligada de ellos. En otras palabras: -- como algo a la vez sobrehumano e inhumano.

Por otra parte, la idea de que la sociedad nos disminuye, aunque sin duda expresada ya en la crítica que es inherente a las grandes utopías clásicas -- Platón, Moro, Campanella -- es un concepto, y de hecho un sentimiento, que pertenece peculiarmente a la modernidad. Está en las utopías románticas en las que el siglo XVIII nos propone el retorno a la naturaleza, al estado natural del buen salvaje. Está en La Basiliade y en el Código de la Naturaleza, de Morelly; está en el Suplemento al viaje de Bougainville, de Diderot; está en el Cándido de Voltaire y está sobre todo en el Emilio de Rousseau.

Todas estas obras, que plantean el anhelo y la necesidad de un orden social distinto, pertenecen históricamente a un momento en que de hecho una sociedad se derrumba para dar paso a otra. Es el Siglo de la Luzes, el siglo de las gran-

des revoluciones burguesas, o de la "doble revolución": la - Revolución Industrial de Inglaterra y la Revolución Francesa de 1789.

Los socialistas utópicos llevan aún más adelante la -- idea de que la sociedad es esencialmente frustrante y repre- siva. Este sentimiento, tan nuestro, tan de hoy, nos hace - herederos de Saint-Simon, de Fourier, de Owen. Y nos rela- ciona, en un momento en que finalmente las utopías dejan pa- so a la visión científica, con Marx y Engels. Sin embargo, - es en nuestro propio siglo cuando alcanza su mayor crudeza - el sentimiento de que vivir en sociedad implica una pérdida- esencial. Esto se debe sin duda a los cambios mismos de -- nuestra sociedad: a las crecientes contradicciones y a la in- tensificación de la enajenación que implica el paso de una - sociedad industrial a una post-industrial o, en términos más rigurosos, el paso de un mundo capitalista a un mundo impe- rialista o de capital monopólico. Al recoger Onetti esta te- mática toca ya uno de los puntos críticos y esenciales de -- nuestro tiempo.

A ambas ideas -el yo como creación social, la sociedad como destructora del yo- corresponde dentro de la dinámica - de Tierra de nadie un movimiento también doble y opuesto: - el intento de acercarse a los demás hombres y lograr una co- municación con ellos; y el intento de alejarse del mundo y - acceder en una "tierra de nadie" a la soledad total. El mo- vimiento es doble pero, de acuerdo con la contradicción de - la que nace, su finalidad es única: robustecer la identidad personal, alcanzar la plenitud del ser, del "yo mismo". Esta problemática es central en Tierra de nadie pero también está presente en el resto de la obra de Onetti y constituye una - de sus características fundamentales.

Desde el primer párrafo de Tierra de nadie se alude al yo como una creación social. "Nos devolveremos el uno al -- otro como una pelota, un reflejo..." piensa un personaje -- innominado que después resulta ser Larsen. Este Larsen -des- crito como "bajo y redondo"- apenas por el nombre y la profe- sión vagamente rufianesca puede remitirnos al Larsen de Jun- tacadáveres o de El Astillero. Su aparición en esta novela- es secundaria y fundamentalmente sirve sólo para conducirnos al personaje central: el abogado Diego E. Aránzuru. Los de- más protagonistas de la novela pertenecen a la misma clase- social de Aránzuru. Se trata de un mundillo de intelectua- les burgueses cuya ocupación más aparente es discutir de po- lítica -la novela transcurre durante 1939 y 1940 y su escena- rio es Buenos Aires- de filosoffa, de arte y de enredos sen- timentales. El lenguaje que emplean generalmente es cfnico- y artificial, cautelosamente hipócrita. El mismo Onetti, en un prólogo que aparece en la primera edición aunque ya no en las siguientes, ofrece una síntesis reveladora de sus propó- sitos y de la naturaleza de sus personajes:

"Pinto un grupo de gentes que aunque puedan pare- cer exóticas en Buenos Aires son, en realidad, - representativas de una generación; generación -- que, a mi juicio, reproduce, veinte años después, la europea de la postguerra. Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamé- rica, de la joven América, crece el tipo del in- diferente 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".

La novela se desarrolla mediante una técnica que le de- be mucho a John Dos Passos y que acusa incluso algún dejo de in- fluencia cubista. Lo que leemos es una serie de cuadros o pe

queñas escenas, aparentemente discontinuas, que van, por superposición, conformando varias historias entrelazadas. El lector tiene que ir atando cabos ante este montaje paralelo que en gran medida recuerda los hallazgos cinematográficos de Griffith en "Intolerancia". El trasfondo es la ciudad de Buenos Aires, de la cual, con apenas unos cuantos rasgos físicos, Onetti nos da un cabal retrato psicológico.

Entre las distintas historias que habitan en la novela, la de Aránzuru es central. Es la historia de la lucha de un hombre por escapar de su sociedad y alcanzar de esa manera -- una identidad auténtica.

Aránzuru abandona todo -- amante, profesión, casa, amigos, éxito social -- y escapa al interior de la Argentina en busca de algo que él mismo no puede -- o no se atreve -- a definir con exactitud, pero que sin duda es lo único capaz de proporcionarle la plenitud que anhela. Sabe, también, de lo que huye: de un sentimiento de inexistencia, de total alienación. Está alienado de la mujer que durante un tiempo amó o creyó amar: "Ya no te quiero más", (2) le dice secamente tras hacer el amor con ella. Está alienado de sí mismo: "Ya no tengo nada que ver con mi vida, ya no es mía". (3) Está alienado del resto de los hombres. En su despacho de abogado, ante el hombre que habrá de ser el último de sus clientes, reflexiona: "¿Qué tenía que ver él con el hombre y su desgracia? ¿Qué tenía que ver con nada? Todo lo que dijera era mentira. En el fichero de metal había noventa y seis carpetas con muertes, adulterios, estafas, leguas de campo en disputa". (4) En ese momento decide partir. Pasa a una oficina adyacente y le telefona a un amigo para que atienda el despacho durante su

(2) Op. cit., p. 110.

(3) Op. cit., p. 110.

(4) Op. cit., p. 115.

ausencia: "No sé cuánto tiempo. Quiero dejar todo y mandarme mudar. Hasta luego". (5)

La ruptura de Aránzuru con la sociedad no es desde luego únicamente física. Ya en el momento mismo de partir, los valores establecidos, las normas éticas y morales con las -- que ha vivido siempre, se han vuelto para él algo totalmente carente de significado. Ante los hechos de su vida, como ante sus propias acciones, lo único que puede decir es que -- son, que existen. Tras decirle a su amante que ya no la -- quiere, agrega: "y no puedo preocuparme. Poco se ha de preocupar el árbol. Nada. Estoy tranquilo fumando. Esto es -- una amueblada con baño y sala independiente. Calefacción -- central. Estoy tirado, desnudo en la cama, fumando. Estoy seguro de que estás sufriendo. Es así". (6)

En un espléndido ensayo -"On the Teaching of Modern Literature"-, Lionel Trilling ha señalado hasta qué punto la - literatura moderna alimenta una voluntad negativa, una voluntad de renunciar a todos los valores sociales y descender hacía las zonas más oscuras del alma, hacia lo bajo y sórdido: hacia ese "corazón de la oscuridad" que exploró Conrad; ha--cia ese meticuloso derrumbe moral que atestigua Mann en Muerte en Venecia; hacia esa exaltación de lo dionisiaco, de la plenitud a través del pecado, que hizo exclamar a Nietzsche que la "tragedia niega a la ética". "Me atrevería a decir - afirma Trilling- que la idea de perderse a sí mismo hasta el punto de la propia destrucción, de rendirse a la experiencia sin considerar los intereses personales o la moral convencional, de escapar totalmente de las ataduras sociales, es un -

(5) Op. cit., p. 115.

(6) Op. cit., p. 110.

'elemento' que está en la mente de toda persona moderna que se atreve a pensar en lo que Arnold, en sus sencillas maneras victorianas, llamó "la plenitud de la perfección espiritual". (7)

Este es exactamente el sentido del viaje de Aránzuru - por las provincias argentinas. Y también es, de hecho, el sentido central de toda la obra de Onetti: el descenso al -- abismo moral en busca del absoluto; el internamiento en las zonas más limitadas de la condición humana en búsqueda de la superación, de la trascendencia, de la liberación de esa misma naturaleza.

El descenso de Aránzuru es completo. En su viaje se liga a Catalina, una prostituta por la que se deja mantener y a la que él quiere no tanto por sí misma sino por lo que representa: una vida marginal y abyecta, pero auténtica.

En esa forma de vida, Aránzuru empieza a encontrar la tranquilidad: "Su largo cuerpo vestido de chocolate descansaba en paz. Estarfa en el café hasta la mañana, jugando a las cartas y tomando grapa. Luego subirfa a dormir junto a la mujer blanca, gruesa, con riñones cansados. Esta era la paz". (8) Sin embargo, la relación se acaba cuando ella -- descubre su credencial de abogado: es decir, cuando ella descubre que él es otro, que pertenece a otro mundo y a una forma de vida radicalmente distinta. De ahí Aránzuru se muda a una buhardilla en donde se confunden el olor del excremento y el de su propio fracaso.

Pero el viaje por las provincias argentinas no es más-

(7) Lionel Trilling: "On the Teaching of Modern Literature", en Beyond Culture. Peregrine Books, 1967. p. 40.

(8) Juan Carlos Onetti: Tierra de nadie, p. 195.

que un paliativo, un mísero remedo del verdadero viaje de liberación con el que Aránzuru sueña. La isla de nadie, Faruru, - situada "en el fin del mundo", es la utopía que en verdad -- persigue. Antes de partir a las provincias, Aránzuru ha fre cuentado a Pablo Num, un viejo embalsamador de pájaros que - le ha contagiado el sueño de la isla:

- "Sí, la isla... Si usted la viera, doctor...
No sé viene más, no.

- ¿Cómo era el nombre?

- ¿El nombre, dice? ¡Qué cabeza! Hay algunos -
dfas... Ah, Faruru. Sí, el nombre es Faruru.
Todo eso de la Polinesia, las islas. Pero ::
no la traen los mapas. Ah, nada de blancos,
es la única que queda. ¿Le conté?. Estuve-
de paso, hace tantos años... Pero aquí mis--
mo, no hace mucho que estuve hablando con un
marinero. Había estado. Nada de blancos to
davía. Está un poco al sur y se llama Faru-
ru, así, con una efe de la garganta". (9)

Aránzuru sabe perfectamente que la isla es una inven-
ción del viejo: "Usted sabe bien que no hay isla (dice en algún-
momento)... Y no me hable de la Polinesia y las guitarras de
Hawai. No hay isla, no pienso moverme". (10) Y, sin embar-
go, decide creer en esa fantasía, decide compartir el sueño -
del viejo, de la misma manera que éste y su hija comparten --
otra ilusión en la que ambos fingen creer sólo para complacer
se mutuamente. Ambos casos representan el movimiento opuesto
al de la huida de la sociedad: lo que se intenta al compartir
el sueño de otro es lograr un acercamiento, una auténtica co-
municación.

En un agudo ensayo, Jaime Concha (11) ha estudiado-

(9) Op. cit., p. 99.

(10) Op. cit., p. 220.

(11) Jaime Concha: "Sobre Tierra de nadie", en Onetti: Selec
ción, cronología y preparación, Jorge Ruffinelli. Bi---
blioteca de Marcha. 1973. pp. 120-155.

en detalle este procedimiento, al que caracteriza con el nombre de "sueño compartido". Se trata de algo totalmente distinto a los sueños de solitario que vivía Linacero en El Pozo: sueños cerrados, girando cíclicamente en un universo privado, dentro del cual un personaje se habla y se escucha a sí mismo. En cambio en Tierra de nadie los sueños involucran a más de un personaje y de esa manera tratan de convertirse en hechos, en una realidad objetiva. (De modo semejante en El astillero la locura de Larsen se convierte en la realidad al ser compartida por los demás personajes).

Por esta necesidad de compartir los sueños, Aránzuru convierte su recorrido por las provincias en un viaje circular y al final se encuentra tocando a la casa del viejo Num. Pero el embalsamador de pájaros ya no vive ahí y a partir de ese momento Aránzuru no tiene un sueño compartido sino un sueño mutilado: un sueño que nadie quiere recibirle y en el cual él mismo ya no puede creer. Finalmente su anhelo de romper con la sociedad se cumple antes de partir: está solo en Buenos Aires, verdadera tierra de nadie, pero no ha alcanzado su plenitud, la completa realización de su identidad, tan profundamente anhelada. "Ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra, ni amigos, ni mujeres para acompañarme", leemos en la última página de la novela. Aránzuru está en el muelle, más alienado que nunca, más solitario que nunca y a sus espaldas la ciudad -la sociedad- sigue siendo a la vez sobrehumana e inhumana:

"invisible, a sus espaldas, estaba la ciudad con su aire sucio y las altas casas, con el ir y venir de las gentes, saludos, muertes, manos y rostros, juegos. Ya era la noche y la ciudad zumbaba bajo las luces, con sus hombres, sus sombreros, niños, pañuelos, escaparates, pasos, pasos como la sangre, como granizo, pasos como una corriente sin destino.

"Aquí estaba él sentado en la piedra, con la última mancha de la gaviota en el aire y la mancha de grasa en el rfo sucio, quieto, endurecido". (12)

Ahora, cuando debiera empezar el verdadero viaje, las posibilidades del personaje están claramente clausuradas. Todas las imágenes tienen un sentido de rigidez, de inmovilidad. No hay salida. Ante Aránzuru sólo hay "corriente sin destino" y un rfo petrificado que no va a ninguna parte.

Si Aránzuru muestra ante todo la tendencia a escapar de la sociedad, Llarvi, otro personaje central de la novela, representa de una manera más directa el movimiento opuesto: el intento de unirse a alguien plenamente. Ambos personajes huyen de lo mismo: de un sentimiento de inautenticidad, de extrañamiento ante su propia identidad, de alienación. Ambos, también, persiguen una utopía, un inexistente lugar de plenitud. Pero para Llarvi ese lugar no es una isla sino una mujer. Mejor dicho: una mujer -Labuk- que tuvo en un tiempo, que perdió por voluntad propia y que sólo ahora, cuando es irrecuperable, se le vuelve necesaria. Labuk se hace deseable sólo después de haber desaparecido. Por este hecho se acerca un poco a la imposible Ana Marfa que Linacero persigue en sueños. Y al igual que Linacero, Llarvi divide en dos la identidad de la mujer anhelada. Una es Labuk y otra el recuerdo de Labuk. Desde luego, la mujer que Llarvi prefiere es la del recuerdo, inexistente, ajena al tiempo e inalcanzable:

"Era callada y sucia, simple. Sólo vivía, en realidad, en la cama, en su mundo ardiente y lúbrico. (...) Pero aquí tenemos que el 'Recuerdo de Labuk' no tiene -- relación alguna con 'Presencia de Labuk'. Sucede que al recordarla, la imagen de Labuk encelada se me niega. Nunca viene espontáneamente, por lo menos. Es --

(12) Juan Carlos Onetti: Tierra de nadie, p. 261.

otra Labuk, una mujer pequeña y triste". (13)

Como Linacero, Llarvi, obsesionado por el recuerdo de Labuk, no sólo es incapaz de comunicarse con otras mujeres si no incluso le es imposible desearlas. Los sueños tienen aquí también una relevancia fundamental: Llarvi jamás podrá alcanzar un sueño compartido, una comunicación auténtica. Hay una escena en donde lo vemos con Nené en un cuarto de hotel. Es la cuarta vez que lo intentan, pero no pueden unirse ni si-quiera físicamente, porque a él le resulta imposible dejar de pensar en Labuk, en tanto que Nené tampoco logra salir de su propio mundo:

"Nunca había hablado con Labuk, sintiendo que el silencio que se forma con ella estaba lleno de cosas vivas y movilizadas que los unía como el calor de los cuerpos. Pero -- aquí había nada más que una distancia vacía entre ellos, la mesa cuadrada, la madera de la cama, una punta de la colcha con flecos, todo embutido en un aire de hielo, viejo, lejano, transportado quién sabe de dónde para rodearlos muebles de la habitación y sus dos cuerpos indiferentes". (14)

Menos posible es una relación más profunda. Para propicar un acercamiento, Nené le cuenta a Llarvi sus sueños. Pero eso sólo sirve para separarlos más: "Cada uno piensa él entre sus sueños como en un monte de lianas. Qué idiotez que rer hablar de aquello que podía ser nombrado menos que nada". (15)

En su persecución de lo imposible Llarvi va más lejos que Linacero. No se contenta con dividir en dos la identidad de Labuk, sino que llega a imponerles esa identidad a todas las mujeres que lo rodean:

(13) Op. cit., p. 106.

(14) Op. cit., p. 106.

(15) Op. cit., p. 171.

"De improviso las mujeres de Florida toman formas y andares de Labuk, los salones de peluquería tienen su mismo perfume, alguna risa que viene de un balcón es la suya.- Y fuera, más allá de los detalles, de lo que puede contarse: el cielo, el aire de la calle, la 'allure', alguna cosa así, contenida, salvaje, como era la bestialidad de ella. La ciudad llena de Labuks, apresuradas, furtivas, Labuks siempre con aire de cita, que doblan las esquinas, entran en los portales, pasan metidas en la penumbra de los taxis". (16)

Lo importante aquí no es tanto que identifique a las demás mujeres con Labuk, sino que las identifique con la falsa Labuk: la inalcanzable, la inexistente. Esta es otra forma, más sutil pero no menos radical, de alejar a las mujeres, de poner entre ellas y él un obstáculo infranqueable.

Por esta razón el verdadero sentido de la obsesión de Llarvi no es tanto una búsqueda como una huida. Persigue su recuerdo -que implica una distorsión, una inexistencia- en la misma medida en que se aleja de la mujer real.

Hasta qué punto esto es cierto lo confirma una escena donde Llarvi, enfrentado a una mujer tan semejante a Labuk que casi puede ser Labuk misma, opta por huir nuevamente. Un amigo le ha dicho que en un prostíbulo de Rosario hay una mujer parecida a la que él persigue. En el informe se resalta la ambigüedad de la identidad: "Y había una dama que era ella, - su polaca, no siendo. Quiero decir... Lo llamaríamos un parecido extraordinario. No pondría la mano en el fuego". (17)

Llarvi hace el viaje y encuentra a la prostituta, vestida de verde. No le recuerda a Labuk, sino simplemente a alguien que conoció a Labuk. Eso es suficiente para desearla y para que, idealizándola, mistificándola, se imagine ca--

(16) Op. cit., p. 143.

(17) Op. cit., p. 91.

paz de encontrar la felicidad con ella. Sin embargo, en ese mismo momento Llarvi no elige a esa mujer vestida de verde - sino a otra. Y en seguida continúa pensando que la felicidad está en otra habitación, en otra mujer, en otro lugar -- siempre. No puede escapar al opresivo sentimiento de saberse condenado a equivocarse, a buscar siempre la plenitud en el único sitio donde no puede encontrarla: "Mientras me quitaba el saco, sentado en la cama, pensaba en la imagen de la mujer de verde, subiendo la escalera hacia una parte desconocida de la casa, un dormitorio que ya no vería nunca, y donde hubiera podido ser feliz". (18)

En este sentimiento de esencial incapacidad para encontrar lo que busca, Llarvi no se diferencia de muchos otros - personajes de Onetti. El mismo Aránzuru es un buen ejemplo. En un café lo vemos mirar "con envidia a una mujer vestida - de blanco que estaba bebiendo un líquido verdoso con hielo. - Estaba seguro de que aquella bebida desconocida era la bebida perfecta". (19)

Lo otro, lo inalcanzable, es siempre lo perfecto. Sólo lo que Llarvi no se limita a padecer esta distorsión, sino - que está plenamente consciente de ella. Su misma lucidez le impide aceptar soluciones vicarias. Por esa razón su viaje - en busca de Labuk, y más esencialmente en busca de sí mismo, habrá de terminar en un suicidio, en un punto muerto.

Llarvi es un escritor frustrado: se le ha concedido la - lucidez del artista, pero no su poder de crear. Escindido, atormentado, el sentido de su vida es la persecución de sí mismo, de su plena identidad. En la última anotación de su diario, a la que ya no pone fecha, escribe: "Tengo treinta y

(18) Op. cit., p. 191.

(19) Op. cit., p. 230.

cinco años y he estado siempre, desde la adolescencia, movido por esa preocupación de conocerse a uno mismo (...) Pero -- cuando uno se propone esto, no logra más que pasearse por la antecámara; todo era tiempo perdido hablar sobre una cosa que no puede ser dicha". (20) Pero este sentimiento de esencial imposibilidad -que tanto nos recuerda al Wittgenstein que cierra su Tractatus con una petición de silencio: "De lo que no se puede hablar, mejor es callarse"-, (21) este sentimiento no brota de la nada sino de esa condición del hombre moderno explorada por Onetti: la conciencia de que la sociedad nos disminuye y de que sólo una negación de sí mismo y de -- los valores impuestos por esa sociedad, puede conducirnos a - nuestra verdadera plenitud: el absoluto a través de la nada;- la plenitud de la identidad propia, del yo, a través del na-- die, de la aniquilación.

"No creo que haya en este momento hombre más desnudo que yo y no necesito emplear el cerebro ni asediarme mediante frases para saber quién soy. Esto se siente y es terriblemente desconsolador. Acaso esto sucede en tres movimientos, - pero son rapidísimos y no es nada difícil que yo los esté inventando ahora para tratar de hacer lógico el suceso. El primero consistiría en sentirse despojado de todo lo social, de lo que uno es ante los otros; después se logra -- asirse aún de lo animal, la sangre, el estómago, los músculos. Pero aquí se comprende forzosamente que todo eso es común a los hombres y se abandona. Queda entonces uno. -- ¿Qué hay? Sólo se puede decir con una palabra: nada. Pero esta palabra, aquí, no es negativa. Significa y afirma la existencia de miles de cosas. No se puede explicar ni hay para qué". (22)

Este es un pasaje clave para entender el sentido total - de la obra onettiana. La nada "no es negativa". Significa y - afirma la existencia de miles de cosas. No se puede explicar.. ." Esta explicación que Llarvi no puede darnos está sin embar-

(20) Op. cit., p. 187.

(21) Ludwig Wittgenstein: Tractatus Lógico - Philosophicus. Alianza Universidad. 1973.

(22) Juan Carlos Onetti: Tierra de nadie, p. 198.

go contenida en las novelas y en los cuentos de Onetti. Es - válido afirmar ya que entender a Onetti como un autor meramente "negativo" es quedarse a la mitad del camino. Su negatividad es esa de la que habla Trilling: la que es necesario asumir para alcanzar valores más altos, para llegar a la "plenitud de la perfección espiritual".

Tendríamos que hablar pues, si algún nombre puede dársele, de una negatividad crítica, de una visión trágica que - al asumirse se consume y se supera, de un movimiento dialéctico que ciertamente parte de la inmersión en un mundo -un orden, un sistema de valores, un estilo de vida- abismal, caótico, cerrado, pero que apunta hacia un nuevo mundo, de valores renovados y de mayor plenitud. Este movimiento, este estar - escindido entre dos mundos, es precisamente lo característico y lo profundamente valioso en la obra de Juan Carlos Onetti.

C A P I T U L O T E R C E R O

"No fueron antes, no serán después. (...) Pasados o aún no venidos, es como si no hubieran sido nunca, como si nunca llegaran a ser".

La vida breve

"Lo que la audiencia demanda del artista -lo que en verdad demanda, en su deseo inconsciente- y lo que el artista piensa que debe dar, resulta ser lo mismo. Sabemos, desde luego, de qué se trata: el sentimiento de ser"

Lionel Trilling

LA INVENCION DE UN MUNDO O LA CONCIENCIA DESINTEGRADA

La vida breve, novela que Onetti publica exactamente a la mitad del siglo, en 1950, no es el más perfecto de sus textos pero sin duda sí es el más revelador e imprescindible: la base, el eje mismo de su obra. La visión que hay en esta novela ciertamente no podría ser más trágica. Perseguir en La vida breve los laberintos de la identidad de sus personajes -es decir, del hombre contemporáneo, el que todos nosotros somos en alguna medida- es sin duda tocar de continuo una condición humana terriblemente limitada, radicalmente trágica.

La trama de La vida breve, que en mucho se aproxima a-

la de una novela policial, es compleja. Mientras espera a su esposa Gertrudis, a la cual le han amputado un seno, Juan María Brausen se entera, escuchando a través de la pared, de la vida de su vecina, la Queca, una prostituta por vocación. Cuando Gertrudis regresa con Brausen es obvio que ya no se aman: la breve separación ha sido suficiente para que ambos adviertan que su amor era sólo una rutina, que ahora se ha esfumado como el pecho de ella. La situación es insostenible y Gertrudis se marcha por un tiempo a casa de su madre. Brausen está empeñado en escribir un guión cinematográfico, con el que espera conservar su empleo. En ese guión empiezan a mezclarse su vida real y su vida imaginaria. Aparecen ahí el doctor Díaz Grey -primer alter ego de Brausen- y la ciudad de Santa María, el territorio mítico de Onetti que es a su obra lo que el condado de Yoknapatawpha a la de Faulkner.

Al consultorio de Díaz Grey va una mujer muy bella, Elena Sala de Lagos, que empieza mostrándole los pechos y termina presionándolo para que le proporcione morfina. Mientras, Brausen se inventa una identidad más -la de Juan María Arce- e ingresa a la vida de la Queca. Cuando tiene relaciones sexuales con ella se imagina que la mujer es Elena Sala y que él mismo es Díaz Grey. El guión no avanza y Brausen pierde su empleo. Pero Brausen sigue viviendo y proporcionándole morfina a Elena, cuyo marido, igualmente adicto, arriba un día a Santa María.

Brausen siente que su personalidad de Arce no cobrará solidez mientras éste no realice un acto trascendente, que lo haga alguien. Decide así matar a la Queca. El día que piensa hacerlo, ella es asesinada por Ernesto, uno de sus an

tiguos amantes. Arce y Ernesto huyen juntos hacia Santa Marfa.

Mientras tanto, Díaz Grey y Elena han abandonado Santa Marfa y andan en busca de un hombre -Oscar- del que ella está enamorada y que desapareció un día súbitamente. Elena se burla del deseo que provoca en Díaz Grey y lo humilla siempre. Finalmente se le entrega una noche, sólo para suicidarse enseguida. Lagos, que ha encontrado a Oscar, saca a Díaz Grey de la cárcel y los tres deciden ir a Buenos Aires para hacerse de una gran cantidad de morfina. Con ellos va además una joven violinista enamorada de Lagos. El grupo es perseguido porque Oscar ha matado a un policía. En la ciudad hay un -- carnaval, en el que ellos se confunden y disfrazan. Cuando el carnaval termina, Brausen y la muchacha se escapan de sus perseguidores y de la novela misma: simplemente se van y doblan la esquina en el momento en que termina el libro.

Este resumen de la trama sólo puede dar una idea muy remota -por no decir equivocada- de lo que es La vida breve. Un intento de lograr una mayor aproximación a la obra debe partir del análisis de ese complejo de identidades formado por Brausen, Díaz Grey y Arce, complejo que se agranda aún más, según veremos, con las identidades del propio Onetti y de Dios mismo -o lo que Onetti entiende por Dios-.

La novela se inicia con una frase contundente de la -- Queca, que Grey escucha del otro lado de la pared: "Mundo loco dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo -- tradujese". De esta frase hay una curiosa e importante variante, cuyo conocimiento debo a José Emilio Pacheco. En un ejemplar de La vida breve dedicado por su autor a Pacheco, - el propio Onetti tachó con lápiz "Mundo loco" y en su lugar

escribió: "Mundo, burdel de Dios".

En ambos casos la frase no le pertenece únicamente a la Queca ni es meramente casual: es de hecho una verdadera -- síntesis de la visión que Onetti habrá de desarrollar a lo -- largo de toda la obra. Esta frase nos revela más el sentido de La vida breve que toda la trama que hemos resumido arriba. Estamos ante una novela que atestigua en cada una de sus páginas el absurdo del mundo. Atestigua ese absurdo, pero también algo más: atestigua la lucha moral que debe llevar a cabo el hombre dispuesto a buscar un sentido y una plenitud a través de una vida que de antemano se le aparece como un sin-sentido.

Brausen es precisamente ese hombre. No comprende cómo su vida lo ha podido conducir al punto en que se encuentra -- ahora: un callejón sin salida, una carencia total de posibilidades y de significado. Ha perdido la capacidad de querer a su esposa y está a punto de perder su trabajo. Pero sobre todo ha perdido el tiempo y el rumbo: sus mejores años han pasado y no sabe qué puede esperar de su vida. De hecho, siente que su vida le es ajena: incapaz de identificar los actos y las decisiones que lo han convertido en el hombre que es, se mira a sí mismo como a un tercero y es incapaz de reconocerse. El extrañamiento ante su propia identidad es el punto de partida. Brausen: el que se extraña de sí mismo, el que de desconoce.

Necesariamente Brausen vuelve los ojos al pasado: a -- ello lo impulsan tanto el deseo de encontrar las claves de su identidad como el sentimiento de que su vida es algo cerrado y sin futuro. Espera algo que lo modifique, que lo aproxime a sí mismo. Pero sólo es capaz de imaginar esta aproximación

como un retorno, como un pasado. Su identidad, su vida, sus posibilidades de ser feliz tendrán entonces que surgir del - recuerdo: esperaba "la inmediata primavera que se abriría pa- so desde la costa para transformar la ciudad en un territorio feraz donde la dicha podría surgir, repetina y completa, como un acto de la memoria". (1)

De esta manera, su creación de Díaz Grey, la primera alternativa de su identidad, es tanto un acto de la imaginación como de la memoria. En la figura de ese doctor se confunden lo que Brausen es y lo que fue. Pero la parte definitiva de la identidad de este personaje imaginario depende de otra cosa: no de lo que Brausen es o fue, sino de lo que pudo haber sido, de lo que él imagina que pudo haber sido.

Gertrudis ha regresado, con el vacío enorme de su seno amputado. En su convalecencia, Brausen le inyecta morfina. La compadece y al mismo tiempo se siente culpable de su compasión, de no poderle dar nada más que eso. En ese momento, como una modificación o estilización de lo real más que como algo meramente imaginario, empiezan a surgir Díaz Grey y Santa María. Brausen imagina que le dice a Gertrudis, para consolarla:

"Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene - que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco. Cuando estés mejor me pondré a escribir. Una semana o dos, no más. No llores, no estés triste. Veo a una mujer que aparece de golpe en el consultorio del médico. El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve ahí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la --placidez con que llegaba la balsa por el río. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza. El médico vive allí, y de golpe entra una mujer en el consultorio. Como en---

(1) Juan Carlos Onetti: La vida breve. Sudamericana. 1968., p. 13 (Todas las citas siguientes se refieren a esta edición).

traste tú y fuiste detrás de un biombo para quitarte la blusa y mostrar la cruz de oro que oscilaba colgando de la cadena, la mancha azul, el bulto en el pecho". (Subrayado nuestro) (2)

En su prólogo a las Obras Completas de Onetti, Rodríguez Monegal ha señalado atinadamente que Santa María es una recreación de Buenos Aires, ciudad que al ser fundada recibió precisamente el nombre de Santa María del Buen Aire. Otros críticos advierten que el nombre mismo de Santa María expresa esa necesidad de pureza que hay siempre en Onetti y a la que suele referirse mediante simbolismos transparentes -recuérdese a Ceci vestida de blanco en El pozo, a María Eugenia también vestida de blanco en "Avenida de Mayo", etc. Ambas apreciaciones son justas y complementarias. A ellas debe agregarse sin embargo el hecho fundamental de que Santa María es sin duda una utopía situada en las tierras de la memoria. Brausen afirma haber estado ahí y recordarla. Santa María es sin duda una utopía, pero una utopía cuyo signo es el pasado. En cierta forma es una ciudad que escapa al tiempo. O, mejor dicho, que lo antecede: que está situada en el origen, en ese momento de fundación en el que todavía no se inicia el fluir corruptor del tiempo. Este punto es fundamental. Porque de hecho el mayor atractivo que Brausen encuentra en esta vuelta al pasado que representa la creación de Santa María, es la conquista de una realidad en la que los hechos no son inapelables, sino que pueden suceder más de una vez y de distintas maneras.

En otras palabras, la ventaja del mundo de Díaz Grey sobre el de Brausen -y quizás su diferencia más notoria, la única fundamental- estriba en que, a diferencia del de Brau-

(2) Op. cit., p. 18.

sen, que es un mundo de actos u omisiones inapelables, el de Díaz Grey es un mundo rectificable, en donde un mismo hecho no sólo puede suceder muchas veces -eso en verdad se da también en la densa y ópaca rutina de Brausen y en la excitante pero no menos densa rutina de su otro yo, Arce- sino que además puede suceder cada vez de distinta manera. El tiempo -- flúye ahí en todas direcciones, hasta convertirse en poco -- más que un mero pretexto para experimentar todas las posibilidades que cada situación vital ofrece. En ese mundo las leyes de nuestra vida persisten -no se trata de ninguna manera de un universo fantástico- pero un principio se altera: - el principio de que nada puede ser y no ser al mismo tiempo - y desde el mismo punto de vista.

Para Brausen Santa María es precisamente la posibilidad de ser otra cosa, de que él mismo sea otro sin dejar de ser Brausen. Desde luego, no sólo su identidad está en juego, sino también la de los seres que lo rodean. En la cita anterior vimos cómo Brausen compara la visita de su esposa - al doctor con la visita que una mujer le hace a Díaz Grey en su consultorio. Más tarde su visión se aclara: el nombre de la mujer que visita a Díaz Grey es Elena Sala de Lagos, que le muestra lo que Gertrudis no tiene: dos senos, una belleza física y un poderoso atractivo sexual. Ella le pide lo mismo que él le proporciona a Gertrudis: morfina. Y la reacción de Díaz Grey -callada pero indudable- es la que él mismo no puede tener ante su mujer: el deseo. Además, Elena Sala es para Díaz Grey lo que Brausen quisiera que Gertrudis fuera para sí mismo: la mujer de Lagos, es decir, la mujer de otro.

El entrelazamiento entre lo real y lo imaginario no podría ser mayor. Pero el sentido de tales complejidades es claro: Brausen empieza a acceder de esta manera a su segunda

existencia. Una existencia tan cercana a la suya, pero a la vez tan diferente, que puede sentirla como real y que de hecho no representa sino todas las alternativas o posibilidades incumplidas de su vida.

En última instancia, lo que representa Santa Marfa es una utopía siempre cara a los hombres y cara en especial a los hombres fracasados de Onetti: la posibilidad de anular las disyuntivas, de no tener que elegir esto o lo otro sino poder tomar a la vez esto y lo otro. Al soñar semejante paraíso -tan caído como este mundo, pero prodigiosamente indefinido-, lo que Brausen quisiera es volver a vivir su vida. Volverla a vivir, desde luego, de otra manera. Pero de otra manera, o de otras maneras, que no fueran sino la actualización de todas aquellas posibilidades de su vida que él tuvo que abandonar al escoger en la forma en que lo hizo. Este deseo de ser otro, de haber vivido otras vidas, es también algo más: el deseo de ser todos, el deseo de vivirlo todo. Puede decirse en una sola palabra: el deseo de absoluto.

930 Brausen no quiere pues que Dfaz Grey sea su otro yo, sino su él mismo. No quiere dividirse, sino unificarse. Quiere recuperar todas esas áreas de sí mismo y de su vida que la necesidad de escoger -la fatalidad, según lo ve él- le negó. Inmediatamente después de haber concretado su idea de Dfaz Grey y Santa Marfa, encontramos a un Brausen que se inclina sobre el cuerpo dormido de Gertrudis blandiendo una ampollita de morfina y "sabiendo que una cosa habfa terminado y otra comenzaba, inevitable: sabiendo que era necesario que yo no pensara en ninguna de las dos y que ambas eran -- una sola cosa, como el fin de la vida y la pudrición". (Subrayado nuestro). (3)

(3) Op. cit., p. 18.

Y poco después, mientras lo vemos entregarse enloquecido a esa posibilidad de plenitud que le brinda Santa Marfa, - Brausen insiste en que esa ciudad imaginaria es una parte de su pasado. Un pasado, debemos entender, potencial irrealizado:

"Estaba, un poco enloquecido, jugando con la ampolla, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y espezanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos, Santa Marfa, porque yo había sido feliz allí, años atrás, durante veinticuatro horas y sin motivo". (4)

Santa Marfa, al menos en el momento en que es imaginada por vez primera, resulta pues otra Faruru, otra tierra de nadie. Es decir, otra tierra de promisión y plenitud. Finalmente: una versión más del paraíso perdido.

Esta última alusión no es casual: de hecho a lo largo de toda la obra de Onetti persiste, de una manera sutil pero indudable, el intento de crear un texto que más allá de la -- anécdota, y más allá de un segundo o tercer nivel de lectura, puede leerse como una nueva escritura sagrada: precisamente, como un nuevo antiguo testamento, como una variante de la Biblia. Hemos dicho "escritura sagrada". De hecho debimos decir: escritura desacralizada. Porque a este nivel la obra de Onetti es una Biblia profana, en la que Onetti es el Creador, Santa Marfa el mundo creado, y en la que un burdel pintado de celeste -en Juntacadáveres- es la imagen del cielo inalcanzable. (Sobre estos puntos tendremos oportunidad de volver más tarde).

Brausen ve a Díaz Grey como un ser independiente, sepa

(4) Op. cit., p. 18.

rado de sí mismo, pero sujeto a la vez al destino que Brau--
sen le imponga. Sujeto a que le ocurran las cosas que él, --
Brausen, quiera que le ocurran -aún cuando la reacción de --
Díaz Grey ante esos hechos sea independiente. Brausen es --
pues en este momento- los papeles habrán de invertirse des-
pués- el destino de Díaz Grey. Y no sólo el destino: es de -
hecho su Dios:

"Ahí está el médico -piensa Brausen- con la frente
apoyada en una ventana; flaco, el pelo rubio esca-
so, las curvas de la boca trabajadas por el tiem-
po y el hastío; mira un mediodía que nunca podrá
tener fecha, sin sospechar que en un momento cual
quiera yo pondré contra la borda de la balsa a --
una mujer que lleva ya, inquieta entre su piel y
la tela del vestido, una cadenilla que sostiene -
un medallón de oro, un tipo de alhaja que ya na-
die fabrica ni compra". (5)

Si Brausen ha creado a Santa María y es por tanto su --
Dios, Brausen es, sin duda alguna, el mismo Onetti. Es bas-
tante obvio que de esta manera Onetti juega con la imagen del
artista como creador de un universo. Pero esto, nada novedo-
so por lo demás en la literatura, es sólo el punto de parti--
da. A medida que intensifica la equiparación entre Brausen y
Dios -en La muerte y la niña se habla ya normalmente de Dios-
brausen y se reza "Padre Brausen que estás en la nada"-, One-
tti va más lejos. No se trata ya simplemente del artista----
creador -de hecho este planteamiento nunca le importó mayor--
mente a Onetti- sino de una auténtica indagación sobre el mis-
terio del Dios católico, fe en la que Onetti fue formado y --
que en su sociedad -uruguaya, argentina, latinoamericana- de-
sempeña todavía un papel fundamental.

La visión católica del mundo le sirve a Onetti para con-

(5) Op. cit., p. 23.

trastarla con su propia visión de un mundo absurdo. Si el mundo es absurdo, es todavía más absurdo si sabemos que ha sido creado por un ser supuestamente perfecto. Dispuesto a hacer un tratamiento total del mundo -una auténtica Weltanschauung- Onetti no puede dejar de indagar las causas últimas. Esta indagación es central desde las primeras páginas de La vida breve, en las que empieza a advertirse ya esta otra -- identidad de Brausen: la de Dios mismo.

La vida breve se extiende largamente sobre la frustración de sus personajes. A través de su vida misma, y a través del espectáculo que le ofrece la relación entre su amigo Stein y Miriam o Mamí, Brausen se convence de que la única posibilidad de escapar a su fracaso está en Díaz Grey y Santa María. Onetti es elocuente cuando habla de la miseria de la cual la mayoría de sus personajes tratan -más o menos infructuosamente- de escapar. Aquí Brausen intenta "arrancarme las rodillas del suelo fofo de lástima y desamor, de cuentas impagas, de la intimidad que se iba haciendo promiscua, de fracasadas sonrisas planeadas largamente, del olor de las medicinas, perdurable, y el olor de Gertrudis, dividido ahora, con orígenes reconocibles". (6) La única salvación posible está en escribir: "Tenfa bajo mis manos el papel necesario para salvarme, un secante y la pluma fuente". (7) Y esta salvación no depende tanto del dinero que pueda obtener al redactar un guión para el cine, sino del acto mismo de escribir, mediante el cual empieza a crear y a vivir una vida distinta, en la cual el destino de los que lo rodean, y su propio destino, depende ya plenamente de él mismo, del poder de su voluntad y su imaginación.

(6) Op. cit., p. 32.

(7) Op. cit., p. 32.

Es fácil ver en este Brausen el retrato del artista, - que se hace dueño de su vida sólo mediante el recurso de afirmar que en la escritura hay otra vida más verdadera, y que a partir de ese convencimiento se empeña en vivir dentro de la imaginación, en trasladar todo su mundo a ese otro mundo de la palabra, al mundo escrito, de raíces reales pero ya transformado, ya otra cosa. Esta imagen del artista no agota sin embargo el sentido de Brausen: es otra más de sus identidades, - pero de ninguna manera la única porque, según ya hemos visto, Onetti se propone plantear a través de Brausen algo más que una alegoría del artista como creador de un universo.

La salvación de Brausen está pues en la palabra escrita, pero está sobre todo en la vuelta al pasado. Finalmente no habrá de escribir el mundo de Santa María: habrá de recordarlo, de volver a vivirlo, aunque desde luego con modificaciones. Onetti es muy claro sobre el hecho de que Santa María proporciona una posibilidad imposible: la de volver a vivir el propio pasado, pero modificado. Este mismo intento, - puede apuntarse desde ahora, habrá de vivirlo Jorge Malabia - en Juntacadáveres, la siguiente novela del ciclo de Santa María.

Vimos ya que Gertrudis se convierte para Brausen en -- Elena Sala. No se trata sin embargo de un simple cambio de identidad, o de una sustitución cualquiera, sino de algo mucho más sutil. Lo que en verdad sucede es que Gertrudis se convierte en lo que fue, en su propio pasado, en la mujer que Brausen conoció en Montevideo y que le parece fundamentalmente distinta a ésta con la que ahora vive en Buenos Aires. -- Elena Sala es solamente otra manera de nombrar a la Gertrudis joven. Vemos aquí otra vez, aunque de una manera mucho más elaborada, esa tajante división que en El pozo hacía Linace-

ro entre Cecilia, su insoportable esposa, y Ceci, la novia -- perdida.

Brausen observa un retrato de Gertrudis y se convence que de ese retrato debe brotar todo el mundo de Santa Marfa, casi de la misma manera en que el mundo de Guermantes brota del sa bor de una taza de té y una magdalena. Brausen logrará para Gertrudis un "reconquistado cuerpo de muchacha" tan pronto co mo llegue el momento de la salvación, en el que "Gertrudis -- tendría que saltar del marco plateado del retrato para aguardar su turno en la antesala de Dfaz Grey"..."(8) El pasado - mismo, unido ahora a un mágico poder de modificarlo, es lo -- que terminará por brotar de la fotograffa:

"Ella, la remota Gertrudis de Montevideo, terminaría por entrar en el consultorio de Dfaz Grey; y - yo mantendría el cuerpo débil del médico, administraría su pelo escaso, la línea fina y abatida de la boca, para poder esconderme en él, abrir la - - puerta del consultorio a la Gertrudis de la foto- graffa". (9)

Si Elena Sala es una Gertrudis joven, Dfaz Grey es Brausen mismo. A través de la figura del doctor, Brausen no se divide, se une a sí mismo, a su pasado potencial. Dfaz Grey no es una anulación de Brausen: es ante todo un Brausen recuperado. Sobre este punto Onetti no quiere dejar ninguna duda: "Entraría sonriente en el consultorio de Dfaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala, la que conocía aquella noche..."(10) Y en la página siguiente Brausen agrega, recordando su primer encuentro con Gertrudis, que "Conocía entonces - lo que quería resucitar ahora con el nombre de Dfaz Grey". De hecho no conoció, fue lo que ahora quiere resucitar. Finalmente Dfaz Grey es una creación de Gertrudis joven: es el Brau--

(8) Op. cit., p. 34.

(9) Op. cit., p. 34.

(10) Op. cit., p. 34.

sen que ella hizo al momento de conocerlo, en un encuentro realizado mediante la intervención de Stein. También sobre este punto es preciso Onetti: "Para hacer vivir a Dfaz Grey, esta muchacha despidió a Stein y cuando estuvo sola conmigo se acercó para tocarme, cerrando los ojos". (subrayado nuestro).(11)

Esta última cita nos remite nuevamente a la idea de que el yo es una creación social. Cada uno de los otros hombres me - hace a mí mismo. Somos la suma de identidades que los demás - nos confieren. Esta idea está presente a lo largo de toda la - obra de Onetti, aunque las más de las veces de una manera vela - da. Vladimir Nabokov, un autor que a pesar de enormes diferen - cias guarda más de un punto de similitud con Onetti, ha expre - sado la misma idea de una manera mucho más directa. En El ojo, que es la novela de un personaje en busca de sus distintas - - identidades, hace decir a su protagonista:

"Kashmarin había eliminado otra imagen de Smurov. - ¿Qué importa cuál? Pues yo no existo; sólo existen los millares de espejos que me reflejan. Cada nueva amistad aumenta la población de fantasmas que se me aparecen. Viven en algún sitio, se multiplican de alguna forma. Yo solo no existo. (...) Los dos - niños, esos discípulos míos, crecerán y alguna ima - gen mía vivirá en ellos como un parásito tenaz. Y - luego llegará el día en que morirá la última perso - na que me recuerda. Como un feto al revés, mi ima - gen también se desvanecerá y morirá dentro del últi - mo testigo del crimen que cometí por el mero hecho - de vivir". (12)

Sin duda Gertrudis no "hace" a Dfaz Grey-Brausen sólo en - la medida en que lo conoce, sino en tanto que le impone a su - vida un rumbo determinado. A ese punto crucial, precisa - mente, desea retornar Brausen, para a partir de ahí retomar --

(11) Op. cit., p. 34.

(12) Vladimir Nabokov: El ojo. Ediciones Martínez Roca, p. 100.

lós otros rumbos que en algún tiempo fueron posibles en su vida. Porque Gertrudis es además, y sobre todo, la creadora de Brausen, del Brausen de hoy que se mira a sí mismo como a un extraño y que no logra entender cómo fue posible convertirse en lo que es: "Fui a mirar, en el retrato de Gertrudis, a Montevideo y a Stein, a buscar mi juventud, el origen, recién entrevisto y todavía incomprendible, de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que yo había llegado a ser y me acorrallaba". (13)

Es claro pues que en este desprenderse de su identidad actual Brausen no está simplemente huyendo de sí mismo. Busca a otro, pero a un otro que entiende como su yo más auténtico. Por eso sabe que su salvación depende en última instancia no de su capacidad de huir, sino del grado en que pueda asumir su verdadero destino. Sabe desde el primer momento que Santa Marfa es una salvación ilusoria, y que sólo puede llegar a la plenitud buscada "si amaba y merecía diariamente mi tristeza, con deseo, con hambre, rellenándome con ella los ojos y cada vocal que pronunciara..." (14)

Este reconocimiento del carácter ilusorio de Santa Marfa explica que Brausen se sienta obligado a buscar una tercera existencia introduciéndose en la vida de la Queca bajo la identidad de Arce. La Queca es una prostituta por vocación, una ninfómana: "Yo tendría que estar muerta para no tener hombre". (15) Ella representa la exaltación de la carne, la aceptación de la vida en su forma más material, más terrena. Es el triunfo del ansia de placer sobre normas sociales, convencionalismos éticos o morales, o sobre cualquier otro tipo de valor. Para la Queca el mundo sólo importa en cuanto proporcionador de placer. Como moderna Manon -

(13) Juan Carlos Onetti: La vida breve, p. 35.

(14) Op. cit., p. 36.

(15) Op. cit., p. 76.

Lescaut, para la Queca el placer es su destino y los hombres sus instrumentos -el resto de la vida le resulta opaco.

Brausen es el perfecto reverso. Es el hombre que ha dicho no a la vida. Stein se burla de él por su incapacidad de sentir pasiones y lo apoda "el asceta". Su vida -sobre todo su vida erótica- se ha apegado rigurosamente a una estéril aceptación de todas las restricciones. El Brausen - que ahora quiere recuperar todas las posibilidades de su vida es el que siempre ha vivido negándose a esas posibilidades; a tal punto que se contempla a sí mismo como un ser - - "inexistente, mera encarnación de la idea de Juan Marfa Brausen". (16) Es decir, su vida no es el resultado de una convicción -la de la Queca en cambio sí lo es- sino de una - - inercia: del torpe apego a una castrante educación puritana y a una represión social que hasta ahora ha sido incapaz de cuestionarse.

La inexistencia de Brausen es el resultado de aceptar las normas de la sociedad en que vive. En el momento en que toma conciencia de la nadería de su vida toma conciencia también de las limitaciones con que lo ha manipulado su sociedad. La idea de que la sociedad nos empobrece pasa aquí a ser una denuncia directa y un rompimiento total con los valores establecidos. El personaje de Onetti es ahora perfectamente consciente de las razones de su fracaso:

"Este, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea Juan Marfa Brausen, símbolo bife do de un puritanismo barato hecho de negativas -no al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para -- las mujeres-, nadie, en realidad; un nombre, tres palabras, una diminuta idea construida mecánicamente por mi padre, sin oposiciones, para que sus también heredadas negativas continuaran sacudiendo -- las engreídas cabecitas aun después de su muerte".

(17)

(16) Op. cit., p. 53.
(17) Op. cit., p. 53.

Es claro entonces cuál es el enorme atractivo que la Queca, o el tipo de vida encarnado en ella, ejerce sobre Brausen. Con ella escapa de su propia falsedad y escapa, -- puesto que ella es una marginada, del lugar en donde la sociedad lo ha colocado. A través de ella realiza ese descenso, ese hundimiento en el corazón de la oscuridad que Aránzu ru llevaba a cabo al abandonar su estatus social y pasar a vivir con una prostituta ajena a la cultura y a la sociedad, y por esa misma razón más cercana a valores auténticos. Sin embargo, la atracción que Brausen siente por la Queca está contaminado de rencor. La plenitud vital de la mujer hace que le duela aún más su propia inexistencia. Y cuando finalmente la posee no puede creerlo:

"La apreté, seguro de que nada estaba sucediendo, de que todo era nada más que una de esas historias que yo me contaba cada noche para ayudarme a dormir; seguro de que no era yo, sino Díaz Grey, -- el que apretaba el cuerpo de una mujer, los brazos, la espalda y los pechos de Elena Sala, en el consultorio y en un mediodía, por fin". (18)

Hay todavía mayores complejidades: cuando Brausen hace el amor con Gertrudis se imagina que es Arce haciéndolo con la Queca. A partir de este punto las identidades y las relaciones amorosas se convierten en un laberinto. La complejidad de los personajes, del mundo en que habitan, del constante juego entre realidad e ilusión, entre sueño y vigilia, de deseos y recuerdos, esta complejidad se transmite inevitablemente a las relaciones establecidas por esos personajes. -- Brausen siente piedad por su mujer y fascinación por la Queca. Pero en realidad no desea ni a una ni a otra. Su propia incapacidad, trasladada a ellas, le produce rencor y em-

pieza a acariciar la idea de matarlas. Este movimiento -que- gira totalmente en torno al misterio del deseo y su satisfac- ción- es sin embargo mucho más complejo.

En Onetti tanto el deseo como su ausencia son igualmente terribles. Díaz Grey espera a Elena Sala: "Sin amor, sin ver- dadero deseo siquiera". (19) En otro momento la mira "con un pequeño odio por no desearla" (20). Por su parte Brausen con- fiesa: "me impuse la obligación de desear a Gertrudis..." (21) Y un momento después piensa: "Si la olvido, podría desear- -- la..." (22) Y Arce, pensando en la Queca: "Tuve miedo de de- jar de desearla..." (23)

En todos estos casos el deseo se ha vuelto demasiado ra- cional y acaba por entorpecerse. La reflexión y el recuerdo- sustituyen el apetito de la carne. Gertrudis y Brausen con- versan, discuten sobre sus emociones, planean sus deseos. Y - al final esos deseos quedan paralizados, ahogados en escrúpu- los y temores. "Voy a apagar la luz, voy a besarte" le dice- Brausen a Gertrudis en lugar de hacerlo simplemente. Y ella- responde: "No te muevas (...) Todo está bien. Pero no te de- seo". (24) La negación de ella es brutal. Pero el hecho de - que Brausen anuncie que va a concederle un beso no es menos- humillante. Y cuando finalmente hacen el amor él permanece - "solitario y lúcido encima del gran cuerpo que se prestaba -- sin entrega, inmóvil". (25)

En este punto la vida imaginaria de Díaz Grey es tal vez todavía más terrible, porque sólo posee a Elena Sala al filo-

- (19) Op. cit., p. 85.
 (20) Op. cit., p.107.
 (21) Op. cit., p.122.
 (22) Op. cit., p. 123.
 (23) Op. cit., p. 155.
 (24) Op. cit., p. 175.
 (25) Op. cit., p. 175.

de la muerte, cuando ella ya ha decidido quitarse la vida:

"Díaz Grey se despertará en la habitación del hotel de La Sierra, descubrirá que la mujer a su lado está muerta, se lastimará un talón aplastando las ampollas vacías, la jeringa en el suelo; comprenderá con humillación y un admirado sentido de la justicia por qué Elena Sala dijo que sí la noche anterior; se someterá al imperio de una sensación melodramática, imaginará al amigo futuro destinado a escuchar su confesión: 'Ya estaba muerta, ¿entiende?, cuando yo la abrazaba. Y ella lo sabía'." (26)

Brausen, Díaz Grey y Arce descubren, a través de todos estos laberintos e imposibilidades del deseo, algo que constituye uno de los puntos fundamentales de la visión trágica de Onetti: la certeza de que el destino final del deseo es la muerte, de que sólo en ella puede el deseo encontrar su reposo.

Ante la indiferencia con que se entrega Gertrudis, Brausen siente la necesidad de matarla. Arce llega también a -- través del deseo, y del temor de perder el deseo, al convencimiento de que debe matar a la Queca. Y Brausen sólo posee a Elena Sala ya en la muerte. Esta constante convergencia del deseo y la muerte no puede ser fortuita. Es trágica la incapacidad de desear, pero el deseo es aún más trágico. De cualquier modo, por presencia desbordada o por carencia, el cuerpo está condenado al deseo.

Onetti hace pensar a Brausen una hermosa síntesis de su pensamiento: "El deseo era, ciertamente, hijo del cuerpo, pero éste ya no bastaba para aplacarlo". (27) El cuerpo provoca esa enfermedad llamada deseo. Pero si el cuerpo mismo ya

 (26) Op. cit., p. 207.
 (27) Op. cit., p. 139;

no es capaz de aplacar lo que provoca, eso significa claramente que el deseo busca realmente otra cosa, algo situado más - allá del cuerpo mismo.

Entre la plenitud que el deseo nos promete y lo que nos da hay siempre una distancia. Una desilusión. Desilusión -- esencial al deseo, porque, como sabemos desde Freud, "el deseo o no termina nunca o no es deseo". Pero esa desilusión - esencial al deseo es también la única posibilidad de que sobreviva y renazca, de que sea verdaderamente deseo.

Con todo, entre la capacidad del cuerpo de dar vida al deseo y su incapacidad de satisfacerlo hay obligadamente una limitación humana esencial. Es a partir de este punto que Onetti concibe trágicamente al deseo y a la carne humanas. Carne y deseo se persiguen en su obra afanosamente sin llegar jamás a una unión plenamente satisfactoria. Esa unión no se logra ni siquiera en ese otro mundo -o en esa otra dimensión de - - nuestro mundo- que es Santa Marfa, a donde las diversas identidades de Brausen escapan en un intento ambiguo de escapar a la vida para encontrar la verdadera vida.

El deseo enloquece al mundo: lo vuelve literalmente loco, absurdo, como no se cansa de repetirlo la Queca. El deseo -- cuestiona la realidad entera. Cuestiona los límites entre -- una identidad y otra, y los límites entre lo real y lo imaginario. Finalmente el deseo se cuestiona a sí mismo: revela que su verdadero objeto no es aquello que aparentemente persigue, sino un absoluto que sólo puede alcanzarse a través de una aniquilación. Si el cuerpo no es capaz de acabar con el deseo que origina, piensan tácitamente los personajes de - - Onetti, lo único posible es acabar con el cuerpo mismo. Para ellos la caricia más profunda, como ha dicho Cortázar, es la muerte.

Del deseo, Arce pasa al deseo de matar. Se trata, dentro de la visión de Onetti, de un paso inevitable. Ciertamente mediante esta acción trascendente Arce quiere darse a sí mismo una prueba de la realidad de su identidad ficticia. La muerte de la Queca -que no logra llevar a cabo sólo por una ironía más de Onetti- es una forma de crearse a sí mismo. Pero es algo más: esta ansia de muerte que se agazapa en el fondo del deseo es esencial a la naturaleza misma del deseo y de la condición humana. No es un hecho fortuito, sino una condena que nace con el hombre mismo. Porque en última instancia la muerte es una condición esencial -la verdadera condición-- de lo existente, de la vida. El deseo busca la plenitud de la vida: busca por tanto la plenitud de la muerte.

Con este planteamiento Onetti se aproxima en gran medida a una novela publicada catorce años antes: La condición humana, de André Malraux. El centro de gravedad del universo -que despliega ante nosotros esta obra excepcional -a la vez -de actos y de ideas, a la vez épica y metafísica- es una premisa que dentro de la novela misma no tiene discusión alguna: el desamparo humano, la angustia como forma esencial del ser hombre. El problema planteado por Malraux no es tanto la condición humana misma -para él indiscutiblemente trágica-, sino los distintos caminos que los hombres recorren para huir de ella, para superarla y trascenderla. Este movimiento de liberación es también la raíz última de la lucha moral que viven los personajes de Onetti, y en especial Brausen y Larsen, los más destacados.

En ambos novelistas el hecho fundamental para la vida -- del hombre es, un poco a la manera de Heidegger, la conciencia de que la muerte es un límite inevitable, hacia el cual toda existencia camina sin remedio. Ser hombre es ser para la muerte. La convicción de esta condena común que iguala a todos los hombres influye poderosamente tanto en el problema-

de la identidad como en la visión del sentido del deseo. Tan to da ser éste o áquel, piensa en algún momento Brausen, si al fin todos vamos a morir. Pero la conciencia de la muerte, más que la muerte misma, imprime carácter a la vida del hombre.

Desde esa perspectiva, encontrar un sentido a la vida - no puede ser otra cosa que encontrar un sentido a la muerte: asimilar la muerte a la vida, lograr que no sea un final absurdo sino una culminación plena y significativa. No una -- realidad ajena que acaba con la vida, sino algo que brota de la vida misma: resulta directo del modo en que el hombre ha empleado el tiempo de su existencia. En una palabra: si es posible vivir la vida de otros, debe en cambio morirse la -- muerte propia.

En estos puntos la coincidencia entre Malraux y Onetti es prácticamente total. Brausen nos habla de que ha muerto varias veces, en distintos momentos de su vida. En El Astillero Larsen vuelve al mismo planteamiento, todavía con mayor claridad: casi al final de la novela reconoce el término de su vida y afirma que sólo le queda buscar una muerte idéntica a esa vida, que le corresponda. Por su parte, uno de los personajes de Malraux, Kyo, sabe que muere "por haber dado un sentido a su vida"⁽²⁸⁾ y antes de darse la muerte mediante cianuro descubre que "morir podía ser un acto exaltado, la suprema expresión de una vida a la que aquella muerte se asemejaba tanto..."⁽²⁹⁾

El planteamiento de Malraux es clarísimo, y permite es-

 (28) André Malraux: La condición humana. Editorial Sudamericana. 1972.
 p. 313.

(29) Op. cit., p. 314.

clarecer el periplo de Brausen a través de sus distintas iden- tidades. Este planteamiento puede resumirse de la siguiente- manera: si el sentido de la vida no se encuentra en función- de la vida misma sino en función de la muerte, la lucha moral del hombre sólo puede consistir en despojar a la muerte de su sentido absurdo y dotarla de un sentido que la convierta en - un valor pleno. Lo que se busca en esta lucha es precisamen- te -como en Onetti- escapar a la trágica condición humana.

En la novela de Malraux se plantean tres caminos distin- tos a través de los cuales el hombre intenta escapar a su con- dicción: la lucha revolucionaria, el amor o el erotismo, y el "disfrazamiento", la negación propia mediante el disimulo. - Es necesario examinar estas alternativas con cierto detalle - para comprender cómo finalmente todas ellas desembocan en un factor común que las iguala y que es además la raíz misma del planteamiento expuesto por Onetti en La vida breve: ese fac-- tor no es otro que la anulación del yo individual, el fin de la pretensión humana de ser uno y distinto.

Las tres alternativas mencionadas corresponden a las - tres posiciones desde las que los personajes de La condición- humana se enfrentan a sus circunstancias históricas: la del revolucionario -Kyo, Katow-, la del contrarrevolucionario -Fe- rral-, y la de aquellos que son incapaces de comprometerse -- con una u otra posición, -Clappique, el farsante.

En circunstancias históricas -el Shangai de 1927- que -- condicionan que toda ideología se convierta de inmediato en - acción, ser revolucionario o no serlo no implica sólo una po- sición política sino que constituye toda una postura vital, - la manera misma de responder al mundo que nos interpela. Por eso, de esta postura vital dependerá en gran medida la res- - puesta que se dé a la condición humana, el camino que se siga para encontrar un sentido a la muerte.

Para el revolucionario, la única forma de alcanzar ese estado de gracia capaz de conferir un sentido a la muerte es precisamente la acción revolucionaria. Al comprometerse totalmente en un acto histórico, significativo para el devenir de la sociedad en cuanto entidad llamada a perpetuarse y no sólo para el individuo en cuanto persona llamada a perecer, es posible alcanzar una muerte histórica, plena, trascendente. Llega así un momento en el cual ya no importa que la revolución en cuanto tal fracase o triunfe: la acción misma, el hecho de hacer la revolución es suficiente. Porque aparte de su finalidad social, que es transformar las estructuras políticas y encaminarlas hacia formas que garanticen a la colectividad una vida humanamente digna, existe otra consecuencia inmediata de la revolución: ésta de otorgar un sentido a la muerte del revolucionario.

Dentro de la revolución, el individuo, perecedero e insignificante, se convierte en una fuerza histórica, llena -- por tanto de sentido. Lo que nos interesa destacar ahora de este proceso es su esencia misma: el hecho de que la lucha revolucionaria anula lo que en el hombre hay de individuo. Escapar de la condición humana es lo mismo que escapar de la individualidad. En otras palabras: de la identidad. Porque si la revolución cuenta para el individuo, el individuo no cuenta para la revolución. Dentro de ella, para el hombre que Malraux nos presenta, la fe en Dios ha sido substituida por la fe en el género humano en cuanto historia. La revolución es la religión de un siglo sin Dios. La pérdida esperanza de un trasmundo -- fe que solfa dar un sentido a la vida -- se ha suplido con la esperanza en un mundo que será mejor que éste, pero que no es sino éste mismo transformado.

Chen es el personaje de Malraux que lleva estos postulados a sus últimas consecuencias. No hace de la revolución -

sólo una religión, sino una mística. El centro de esa mística es desde luego la muerte. Cuando Kyo le pregunta cómo -- concibe su muerte, Chen, que ya ha decidido su ataque suicida contra Chiang-Kai-shek, responde: "Busco una palabra que sea más fuerte que gozo. No la hay. Ni aun en chino. Un... apaciguamiento total. Una especie de ...¿cómo diríamos?... de... no sé. No hay más que una cosa que sea aún más profunda. Más lejos del hombre y más cerca de... (...) Más cerca - de lo que vosotros llamáis...éxtasis. Sí, un éxtasis, pero espeso. Profundo. No ligero. Un éxtasis hacia...hacia abajo". (30) La muerte no es pues un aniquilamiento, sino una plenitud, un absoluto. Un absoluto instantáneo en el cual - el hombre se encuentra plenamente a sí mismo y alcanza el -- sentido total de su identidad. Por esa razón Chen tiene un desdén completo por todo lo que no lo aproxime a su muerte, - es decir, por "todo lo que no tendiese al instante que lo -- uniese a sí mismo en una posición vertiginosa". (31) Al buscar su muerte Chen busca lo mismo que Brausen: su plena iden tidad.

Chen mismo muestra que en la muerte -como ya hemos visto en Onetti- hay finalmente un sentido erótico. Baste citar un diálogo entre él y Kyo, quien trata de convencerlo de que no se sacrifique en su ataque suicida. Kyo le pregunta:

"¿Consideras importante ser tú quien organice - el atentado contra Chiang?

-No...Y, sin embargo, no quisiese dejar que lo hiciese otro.

-¿Porque no tendrías confianza?

-Porque no me gusta que las mujeres a quienes - amo sean besadas por los demás". (32)

(30) Op. cit., p. 156.

(31) Op. cit., p. 157.

(32) Op. cit., p. 158.

Pero es con Kyo mismo con quien se llega a una unión más intensa entre esas dos realidades del amor y la muerte.- A través de su relación amorosa con May conocemos que el - - amor es también un camino para escapar de la condición humana.

Para Kyo el amor, al igual que la muerte, es un valor - absoluto. "Los hombres no son mis semejantes -reflexiona -- pensando en May-; son los que me ven y me juzgan; mis seme-- jantes son aquellos que me aman y no me miran; los que me -- aman contra la decadencia; contra la bajeza, contra la trai-- ción; a mí, y no a lo que haya hecho o haga; quienes me amen tanto como yo me amo a mí mismo -hasta el suicidio incluso-- ..."(33)

Por eso finalmente acepta que May lo acompañe a lo que seguramente es la muerte. Vimos ya la relación estrecha que Onetti advierte entre eros y tánatos. Y aquí, a través de - la figura de Kyo, Malraux nos muestra lo mismo en una síntesis admirable: "Ahora comprendía que acceder a llevar al ser a quien se ama hacia la muerte, constituye, quizá, la forma-- total del amor, la que no puede ser sobrepasada". (34)

En el polo opuesto, pero igualmente radical y terrible, está la concepción que del amor tiene el contrarrevolucionario Ferral. Ferral desprecia a las mujeres. Considera a la inteligencia fundamentalmente como un medio para lograr dominio sobre los demás y cree que en el amor el hombre debe poseer y la mujer entregarse. El erotismo es para él ante todo el ejercicio de un poder: es la única forma de lucha que conoce. Pero a través del erotismo busca también la plena -

 (33) Op. cit., p. 60.
 (34) Op. cit., p. 212.

realización de su identidad. Hay un párrafo insustituible, en donde se evidencia a la vez la idea del yo como una creación colectiva y la idea de que hay una identidad entre el amor y la muerte:

"En definitiva, no copulaba nunca más que consigo mismo, pero no podía lograrlo más que con la condición de no estar solo (...) si nunca en su vida había poseído, poseería, a través de aquella china que le esperaba, la única cosa de la cual estaba ávido: él mismo. Necesitaba los ojos de los demás para verse, los sentidos de otro para sentirse. Contempló la pintura tibetana, fija allí, sin que supiese demasiado por qué: sobre su campo descolorido, por donde erraban unos viajeros, dos esqueletos exactamente iguales se estrechaban con ansia". (35)

Vemos pues que el otro, como la muerte, nos devuelve a nosotros mismos. En este punto Ferral coincide con Chen, -- porque esto es lo que erotismo y muerte tienen en común: la vertiginosa unión con uno mismo.

Como si aún tuviese necesidad de hacer más claros sus planteamientos, Malraux introduce dentro de la novela a un viejo chino, Gisors, fumador de opio, contemplativo y sagaz, quien se convierte en el depositario del conocimiento del autor. Gisors puntualiza el sentido último del amor:

"-Siempre hay que intoxicarse (le dice a Ferral): este país tiene el opio; el Islam, el haschich; el Occidente, la mujer...Quizá el amor sea, sobre todo, el medio que emplea el occidental para emanciparse de su condición de hombre..."(36)

 (35) Op. cit., p. 241.
 (36) Op. cit., p. 237.

Antes de ver cómo La vida breve conduce finalmente - a planteamientos similares, conviene recordar la otra posibilidad -falsa- que Malraux concede a sus personajes para escapar de la condición humana. Esa posibilidad es la que sigue Clappique, quien busca en la mentira y la imitación de otras identidades la liberación que los demás encuentran en la verdad y en la aceptación de sí mismos.

A fuerza de engaños, Clappique se ha hecho casi irreal. Ha logrado escapar al amor, al trabajo y a la familia. De la condición humana no le queda sino el miedo -curiosamente, lo único que en cierto momento le queda a Brausen. Este miedo se transforma en terror cuando, al mirarse al espejo, Clappique tiene que reconocer finalmente que él es alguien: uno y no todos, uno y no ninguno. Enfrentado de pronto a su rostro, desfigura su semblante en una auténtica muralla de gestos y muecas:

"Aquello no bastaba: se sirvió de sus dedos, tirándose de los ángulos de los ojos, agrandándose la boca con la expresión de sapo del hombre que ríe, aplastándose la nariz, tirándose de las orejas. Cada uno de aquellos semblantes le hablaba, le revelaba, de sí mismo, una parte oculta de la vida (...) y, descubriendo, de pronto, su semblante, retrocedió con terror..." (37)

Clappique realiza frente al espejo la misma multiplicación de identidades que Brausen lleva a cabo mediante las figuras de Díaz, Grey y Arce. Para finalmente anular su miedo, último vestigio que conserva de lo humano, Clappique necesita pasar a vivir en un mundo de pura fantasía: "Aquello no era ni verdadero ni falso, sino vivido (...) El mundo ha-

bfa dejado de pesar sobre él". (38)

El disfraz es finalmente su verdadera identidad, y en el disfraz habrá de encontrar el verdadero sentido de su existencia: vestido de marinero, Clappique abandona Shanghai, abandona la novela y se abandona a sí mismo. Quizás abandona también, no en la plenitud sino en la nada, la condición humana.

Ahora es claro pues en qué forma todos los caminos que pueden conducir a la trascendencia de la condición humana implican la anulación del yo individual. La negación del yo en favor de otro -en el amor-, en favor del Estado o la colectividad -en la acción revolucionaria histórica- o en favor de la niebla del disfraz, parece ser la única forma posible de elevarse más allá de esa condición caída del hombre que lo condena a una muerte absurda y a la nada. En los dos primeros casos se trata de una renuncia que implica una plenitud: la total e instantánea unión consigo mismo, el absoluto. Sólo para Clappique, incapaz de amar o de actuar, no hay nombre ni destino sobre la tierra.

Por lo hasta ahora visto resulta ya evidente, independientemente de si haya habido o no una influencia directa - (aunque Onetti escribió en su tiempo sobre La condición humana y desde las páginas de Marcha se declaró entusiasta admirador de Malraux), los puntos de contacto -desde luego no la total coincidencia- que hay entre el escritor uruguayo y el francés.

Ambos parten de un mismo convencimiento: el carácter - innegablemente trágico -limitado- de la condición humana. - Ambos crean personajes que, a través de una lucha moral cali-

(38) Op. cit., p. 256.

ficable de heroica, buscan trascender esa limitada condición. Y ambos entienden que esta trascendencia implica siempre una forma de anulación del individuo, de la identidad propia. Ambos autores encuentran además una estrecha relación entre el amor y la muerte: éxtasis en donde la totalidad y la nada se encuentran y se reconocen, momentos vertiginosos en los que es posible desaparecer del todo y ser plenamente.

Aparte de las diferencias formales -obviamente enormes- existe un punto de divergencia fundamental entre las novelas de Malraux y de Onetti: el hecho de que en el mundo de La vida breve la condición humana es mucho más limitada, puesto que no existe ese estado de gracia que proporciona la lucha-revolucionaria -aunque Onetti incluye esta posibilidad en -- Para esta noche, una de sus obras menos estudiadas, en la -- que tal vez sí sea posible ver una influencia directa de Malraux.

Si dentro de La vida breve no existe la lucha revolucionaria sí aparece en cambio el mundo de la fantasía, del triunfo de lo imaginario sobre lo real. Santa Marfa es el único (miserable) estado de gracia en que le es dado soñar a -- Juan Marfa Brausen. Cuando finalmente se ve obligado a escapar junto con Ernesto a ese mundo imaginario, Santa Marfa -- "coincide" con la forma en que lo había ya entrevisto. Santa Marfa es entonces algo más que la imaginación de Santa Marfa: es la materialización de los sueños, la realidad de lo imaginario.

Esto -la contundencia con que lo imaginario es real, y al mismo tiempo el carácter imaginario de lo que consideramos como real- es el fundamento que posibilita el planteamiento que Onetti hace en La vida breve. Sin este postulado, sin estos vasos comunicantes entre un mundo y otro, no habría novela. Por eso, también, tratar de encontrar un lími-

te entre ambos mundos sería una pretensión vana. Ambos son, ninguno es. Este es el derecho supremo que Onetti se otorga a sí mismo en cuanto artista, en cuanto creador. Y Brausen, Grey, Arce también participan de la misma realidad e irrealidad. Puesto que el fin de la vida es la nada, piensa Onetti, las variantes de un destino, o de una personalidad, son superfluas. La muerte -igualitaria- anula toda diferencia, pero también todo parecido. Todos son y ninguno es. Y esto es así por la sencilla razón de que así lo ha querido Onetti, creador de este mundo.

La vida breve puede leerse en un primer nivel como el largo camino que uno de sus protagonistas, Juan Marfa Brausen, recorre en busca de su propia anulación. Sueña con desaparecer de la misma manera en que se deshace "un pedazo de jabón en el agua".⁽³⁹⁾ Y en otra parte dice: "Ahora soy feliz, puedo estar muerto".⁽⁴⁰⁾ En sus múltiples cambios de identidad llega a un colmo de despersonalización que muestra de paso el malicioso humor negro que hay en los juegos de Onetti: "calculaba el tiempo que debía transcurrir para que estar con ella (su propia mujer) significara, realmente, engañar a otro".⁽⁴¹⁾ Difícilmente podrá encontrarse en la amplísima literatura que aborda problemas de identidades desintegradas un extremo más extremo y sardónico que éste.

Un poco como Aránzuru en Tierra de nadie, en su viaje hacia la nada, hacia el fin de sí mismo, Brausen habrá de desligarse de su mujer, de su empleo, de sus recuerdos, de su sitio en la vida, de su condición social, de sus hábitos amorosos, de sus amigos, de su mismo nombre, de su ciudad, de sus sueños, de sus deseos y, como etapa última y mayor, de sus rencores. El viaje no podría ser más completo y variado. Pero su significado es único y preciso: escapar, co-

 (39) Juan Carlos Onetti: La vida breve, p. 202.

(40) Op. cit., p. 101.

(41) Op. cit., p. 189.

mo en Malraux, de la condición humana. Brausen puede recordar en un principio a Clappique, el clown, el payaso, el que se disimula a sí mismo. Pero sólo en principio, porque su viaje finalmente tiene un sentido heroico, puesto que no huye de sí mismo sino de su propia falsedad, y no busca la nada sino la plenitud: la vertiginosa unidad consigo mismo.

En este viaje, en esta persecución de su identidad, -- Brausen habrá también de tomar una amante, que es a la vez una prostituta y la encarnación de una condición vital radicalmente opuesta a la suya -con lo que nuevamente coincide - con Aránzuru-; habrá de crear y destruir un mundo -Santa María- y habrá de habitarlo físicamente más tarde, para ir a ocupar su lugar como estatua, como monumento del pueblo por él fundado; y se habrá de inventar un nuevo pasado que también -como el anterior- lo persigue y lo atormenta. Pero todo esto todavía no es su viaje completo. Si para salir de un mundo abandona a su mujer, para ingresar a otro -de vitalidad, de carne, de aceptación en vez de renuncia, esterilidad y frustración, siente que debe matar a su amante y crear se un mundo más. Sólo en ese momento ingresará plenamente a su nueva personalidad y abandonará la antigua. En su tercera-existencia como Arce, Brausen sabe que es necesario matar a la Queca. Aunque ese acto implica indudablemente mucho resentimiento, su sentido esencial es erótico. En el momento en que decide matarla, Brausen-Arce experimenta "la misma -- sensación de paz que había sentido al entrar en el cuerpo - de Gertrudis cuando la amaba; la misma plenitud, la misma corriente embravecida que apaciguaba todas las preguntas".⁽⁴²⁾

(42) Op. cit., p. 159.

Aparte de esto, matarla significa matarse un poco a sí mismo: anular un pasado y abrir una puerta hacia un mañana, - al que califica de "gran burla"⁽⁴³⁾. Pero hay aquí una ambigüedad fundamental, que nos obliga a un segundo nivel de lectura. Porque el viaje de Brausen-Arce-Díaz Grey implica a la vez una negación total y una afirmación desmesurada. Al negar su vida, Brausen está negando una negación, está negando un destino para el cual él no ha sido la palabra clave. - Negar esta vida inexistente, este no equívoco y estéril, implica necesariamente abrirse a alguna forma de la afirmación.

Si Díaz Grey es un viaje al pasado, el hombre que Brausen pudo haber sido, Arce es una metamorfosis que implica ante todo la afloración de los deseos prohibidos, el triunfo de los apetitos largamente guardados en el inconsciente por un puritanismo represor. A través de Arce, Brausen, persistiendo en las ambigüedades de Onetti, le abre la puerta a la pasión y al rencor, a la vida y a la muerte, al amor y al odio. Arce es para Brausen las puertas del cielo y del infierno a un tiempo. Pero es todavía algo más, en la medida en que sigue siendo Brausen y en la medida en que existe Díaz Grey, Buenos Aires, Montevideo, Santa María. Ningún acto, ningún sueño, puede tener un solo valor ni un solo sentido en el universo múltiple de Onetti. El bien y el mal, lo real y lo irreal, no son categorías rígidas e inmutables, sino puntos intercambiables de una corriente siempre móvil, de un agitado devenir dialéctico. La vida breve y la larga muerte, la irrealdad de lo real y la realidad de lo imaginado se confunden aquí, se apoyan e interactúan. Onetti nos muestra que somos duales y que somos múltiples, y nos muestra además que nuestro mundo es también nuestro trasmundo;

(43) Op. cit., p. 294.

nuestra vigilia, nuestros sueños; nuestro amor, nuestro - odio. Y ni la vigilia es superior al sueño ni el yo es más o menos verdadero que el otro: la verdad está en la totalidad indisoluble que forman.

Por esta razón no puede entenderse que la personalidad de Brausen sea negada o anulada por las de Arce y Díaz Grey. Al contrario: Brausen es más bien la suma, no la resta, de esos otros hombres. Brausen es su yo sólo en la medida en que es sus otros. "Usted es el otro -le dice al- quien al final de la novela-. Entonces, usted es Brausen".⁽⁴⁴⁾

El hecho de que Arce no pueda cometer el asesinato de la Queca, acto que le daría sentido a su existencia, no puede desde luego pasarse por alto. Su destino le ha sido escamoteado, un poco a la manera en que May, en La condición humana, pierde su identidad cuando le es hurtada su propia muerte dentro de la acción revolucionaria. Por esta razón Arce siente la necesidad de añadir a su personalidad la de Ernesto -el asesino de la Queca-, de la misma manera en que Brausen ha necesitado añadir a Arce para completarse, para ser cabalmente. Hay al respecto un párrafo revelador. Refiriéndose a Ernesto, Arce piensa: "No es más que una parte -ma; él y todos los demás han perdido su individualidad, --son partes mas".⁽⁴⁵⁾ Ernesto ha matado por él: Ernesto es él mismo, es Arce, es Brausen.

En La vida breve hay por lo menos tres mundos: el de Brausen y Gertrudis; el de la Queca, al que Brausen se precipita bajo la personalidad de Arce; y el de Díaz Grey, al --

(44) Op. cit., p. 276.

(45) Citado por Emir Rodríguez Monegal, en su Introducción a Obras -- Completas, p. 24.

que Brausen arriba a través de la imaginación, la desesperanza, el recuerdo y el olvido, la frustración, la inexistencia.

Santa Marfa empieza siendo imaginaria y termina siendo un sueño habitado por el hombre que lo ha soñado, y que de algún modo es además la realidad más "real" de Buenos Aires. == Hay aquí una sorprendente inclusión de una dimensión fantástica en una novela de corte profundamente realista, lo cual - - vuelve especialmente difícil situar a Onetti y además demuestra de paso lo precario de nuestra noción de "géneros literarios". Dijimos fantástico: debimos decir únicamente imaginario. No hay en Onetti nunca una dimensión fantástica en el sentido en que la hay, por ejemplo, en Cortázar. El autor de Rayuela entiende que la realidad incluye a la fantasía. - - Onetti en cambio tiene una radical incapacidad de ver algo -- fantástico: para él sólo hay la dimensión del sueño y de la vigilia, y ambas son igualmente reales. Sobre la realidad e irrealidad de Brausen y sus identidades y sus mundos tal vez no pueda decirse nada más allá de una hermosa frase que Onetti pone en boca de su protagonista: "Sentí que despertaba 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". (46)

(46) Op. cit., p. 221.



CAPITULO CUARTO

Quien no puede soportar la vida, -necesita una mano para ahuyentar un poco la desesperación que le impone su destino...; pero con la otra puede registrar lo que columbra entre las ruinas, porque él ve más, y diferente, que los otros. Después de todo, está muerto en vida y, no obstante, es el verdadero sobreviviente.

Franz Kafka, Diarios

LA IDENTIDAD Y EL AMOR

La saga de Santa María, iniciada en La vida breve, se desarrolla a través de casi todas las novelas posteriores de Onetti y de muchos de sus cuentos. Sin embargo, dos son las --- obras fundamentales para la continuidad de este ciclo: Juntaca dâveres.y El astillero.

Aunque Juntacadâveres (1964) se publicó tres años después que El astillero (1961), fue escrita en gran parte antes y los hechos que narra -el surgimiento y caída del prostíbulo fundado por Junta Larsen en Santa María- son cronológicamente anteriores a los que tienen lugar en la otra novela, que se ocupa de la decadencia y muerte de Larsen. Por estas razones resulta mucho más adecuado abordar estas obras en un or---

den inverso al de su publicación. En ambas novelas el problema de la identidad, obsesión fundamental de Onetti, tiene una importancia central.

Juntacadáveres es la historia de los cien días que estremecieron a Santa María por causa del prostíbulo utópico -- fundado por Junta Larsen. La novela está enmarcada entre dos viajes: se inicia en el momento en que Larsen arriba con su esperanzada carga de prostitutas gastadas y baratas, y concluye -- con su partida, en el mismo tren que lo trajo y con igual compañía, cuando es expulsado del pueblo por la diligencia de la Liga de Caballeros y por la campaña de anónimos emprendida a través de las vírgenes escolapias de un convento sanmariano. -- Esta es la primera y más aparente trama del libro, pero junto a ella convive otra, tal vez más esencial, que es la historia del amor disfrazado e imposible entre un adolescente -- Jorge -- Malabia -- y una viuda loca, Julita Bergner, quien estuvo casada con Federico, hermano mayor de Jorge.

Ambas historias son de algún modo historias prohibidas: implican una oposición total a costumbres y códigos morales -- establecidos. Son escándalo y desorden, y es tarea de la sociedad luchar -- para preservarse a sí misma -- porque estas historias no continúen ni se propaguen.

Hay todavía una tercera historia en Juntacadáveres, menos importante pero igualmente escandalosa: la crónica del -- falansterio, fallido al igual que el prostíbulo, que fundó y dirigió durante su precaria existencia Marcos Bergner, el hermano de Julita.

A partir de historias como éstas, los personajes de Juntacadáveres necesariamente tienen que estar divididos en dos grupos antagónicos: los que viven de acuerdo a las normas so-

ciales establecidas, y los que las transgreden Onetti nos muestra que esta primera división implica y corresponde a una ruptura más profunda, que se resuelve finalmente en dos maneras diametralmente opuestas de enfrentarse a la vida y de entender la condición del hombre. Esta dicotomía entre los valores aceptados y los marginales sirve para que se despliegue en toda su nitidez la concepción del mundo que tiene Onetti. El autor de la saga de Santa Marfa en ningún momento disimula su posición, su convencimiento vital y racional de que el hombre sólo puede llegar a su más alta realización a través de lo trágico.

Para Onetti la expresión "héroe trágico" seguramente encierra un pleonasma o una tautología, puesto que no hay otra forma de ser héroe. El hombre persigue el absoluto. Pero el hombre es una criatura limitada, y su persecución del absoluto necesariamente tiene que desembocar en la tragedia. No hay otra salida. No la hay, pero la tragedia es ya el momento mismo de la mayor plenitud posible: es, de hecho, la única forma del absoluto que le es dado conocer al hombre en su vida. Así, trágicamente, Onetti nos muestra que los auténticos valores sólo pueden surgir de lo caído, de lo corrupto, del fracaso, del más profundo conocimiento (y aceptación) de las carencias humanas -carencias que son precisamente lo propio, lo definitivo del hombre. El personaje en que Onetti sintetiza su visión del destino humano, el verdadero héroe de su obra, es -- Junta Larsen, el prostibulario, el macró, el decadente perseguidor de absolutos. El perseguidor, mejor dicho, de su propio absoluto: de su última verdad, de su expresión total, de su perfecta identidad.

"Algunas cosas -dice Larsen- se hicieron para que las comprendan unos hombres; otras, para otros". (1) Y un poco

(1) Juan Carlos Onetti: Juntacadáveres. Editorial Alfa. 1964. 258 pp. p. 62. (Todas las citas siguientes se hacen de acuerdo a esta edición).

después añade, con desprecio: "Yo sé lo que usted no puede saber (...) Algunas cosas hay que vivirías para saberlas".- (2)

Quien escucha es el boticario y concejal Euclides Barthé, financiador y responsable secreto del prostíbulo fundado por Larsen. "El boticario -continúa el pasaje- entornó los ojos y su boquita rosada se alargó un poco para sonreír. 'El cree que vivir es lo otro y sólo eso. No entendería nunca el significado de mi dinero, de mi prudencia, de mi falta de -- anécdotas para contar' ". (3) Lo que no entendería nunca - Larsen es esta vida tranquila de burgués convencional. Su propia vida de aventura, de audacia y cambio constante, de riesgo y desorden, de situaciones límite, se alza contra la vida ordenada y estéril del farmacéutico.

La identidad de Larsen, y el tipo de vida que le es -- propio, no puede entenderse sino a partir de su vocación básica, que es la de macró, la de explotador de prostitutas. - No es simplemente que explotar a las mujeres sea su forma de no trabajar, su modus vivendi. Se trata de algo más profundo, de un rasgo fundamental de su forma de entenderse a sí mismo y entender al mundo. No es un juntador de prostitu---tas, un juntacadáveres por casualidad: esa es su vocación, -- tan evidente como la pubertad, una dolencia o un vicio, segura, instalada para siempre". (4) Esta es su condición hu mana fundamental y cualquier cosa que de él se diga tendrá -- que decirse a partir de esta condición básica. El dinero -- que gana con su vocación le produce "un exasperado y secreto orgullo". (5) Orgullo de saber que los billetes que estru-

(2) Op. cit., p. 63.

(3) Op. cit., p. 63.

(4) Op. cit., p. 121.

(5) Op. cit., p. 121.

ja en sus bolsillos son billetes "no ganados con el trabajo". El dinero es para él el principal orgullo; el trabajo, la más lamentable humillación. Y lleva su vocación no como un estigma, sino como una superioridad. Ya desde las primeras páginas de la novela, cuando llega a Santa Marfa con las tres -- prostitutas, lo vemos "con el gesto perdonador de quien regresa al país natal autorizado por el triunfo". (6)

Con todo, la palabra macró no alcanza a definir la figura de Larsen. El tiene algo más: su rebeldía y su búsqueda de la perfección. Ambas características son el impulso que lo lleva a su vocación marginal y a su sentimiento radical de ser un hombre separado y distinto a los demás.

Onetti se ocupa de la vocación de Larsen principalmente en un capítulo cuya acción corresponde a un tiempo anterior al inicio de la novela pero que sólo aparece después de la mitad del libro. Gracias a la venalidad del farmacéutico Barthé, el Concejo ha votado el permiso para que se abra el primer prostíbulo sanmariano. Larsen viaja entonces a la Capital en busca de prostitutas y muy especialmente de María Bonita, una mujer que conoció antes y que le resulta la compañera perfecta para la empresa que está a punto de acometer. Pero al regresar a la Capital, Larsen ingresa a una geografía desolada, en donde los recuerdos -el pasado- y la realidad presente tratan de imponerse en una lucha irreconciliable. Larsen descubre con rencor que la ciudad pertenece a otros; que es de hecho otra, y que sus amigos son los muertos. Pero aquí, en esta ciudad extraviada, Larsen empieza a encontrarse, a reconocer sus viejos fantasmas y su propia identidad: "Peligrosamente, el gran tema de su regreso a la Capital era cada vez

(6) Op. cit., p. 12.

menos Marfa Bonita y el negocio, cada madrugada más él mismo, Junta, la juventud y el pasado". (7)

Finalmente se trata de un viaje a sí mismo. La Capital es el espejo de su vida anterior: un espejo muerto y deformado que le devuelve la imagen no de lo que es sino de lo que fue, que le devuelve un pasado muerto y lo hace enfrentarse a la inicial decadencia de su presente.

A través de estas excursiones por tierras de la memoria, conocemos la forma en que el hombre que una vez fue Larsen se abrió paso hacia su vocación de macró. Esta vocación trajo en un principio "la angustia de saberse distinto a los demás, la extraña vergüenza de mentir, de imitar opiniones y frases para ser tolerado, sin la convicción necesaria para -- aceptar la soledad". (8) Este intento de asimilarse a los demás es sin embargo sólo una duda de juventud, de su tiempo de oficinista, de "empleos de cien o ciento veinte pesos, de horarios de ocho horas de trabajo". (9) Después de este quebranto pasajero Junta ya no habrá de intentar borrar nunca su diferencia con los demás -con lo cual, de paso, se asemejaba a Jorge Malabia, quien "a fuerza de memoria" y de "imitar" trata de parecerse a los adultos- sino que se empeña en ahondarla y se jacta y regodea en ella. Al llegar a este punto Junta ya ha aceptado, con esa fatalidad en la que cree, su destino y su condición humana.

Esta aceptación eleva a Larsen a la calidad de héroe y habrá de conducirlo, en El astillero, a su desenlace trágico y definitorio. Un héroe, se ha dicho, sólo puede serlo en --

 (7) Op. cit., p. 119.
 (8) Op. cit., p. 120,
 (9) Op. cit., p. 120.

el momento de la conquista de una muerte significativa que lo eleva sobre sus limitaciones y le permite trascender su caída condición humana. Larsen sólo podrá llegar pues a su total definición en El astillero, pero ya aquí, en el momento de -- aceptar y asumir plenamente su vocación y el destino que ella implica, está iniciando la conquista de su propia, humana, -- caída plenitud. En esa plenitud Larsen será él mismo en una forma total: habrá llenado hasta el máximo el sentido de su identidad. Entre tantos personajes de Onetti empeñados en -- conquistar la plenitud de su identidad -de sí mismos- de una u otra manera, Larsen es quien sostiene la lucha moral que su pone esta búsqueda de una manera más clara y directa.

En algún momento el boticario Barthé intuye en Larsen - "una forma de la hermandad, una vocación o manía, la necesidad de luchar por un propósito sin tener verdadera fe en él - y sin considerarlo un fin". (10) La apreciación no es del todo exacta: ambiguamente lo que sucede es que Larsen sostiene su fe a pesar de su total conciencia del sinsentido del -- mundo y del fracaso que le aguarda. Es una fe no a partir de un optimismo rampián, sino a partir de una concepción trágica que no admite disimulos. Esta concepción trágica del mundo es lo que Larsen asume con su vocación y no, desde luego, sólo una manera de ganarse la vida. Esto es perfectamente -- claro para Larsen desde el momento en que elige, a sabiendas del sacrificio que eso representa, la forma de vida que consi dera verdadera:

"A veces odiaba su cobardía y la creía inexcusable; otras, pensaba que la doble vida, la puntual entrega de ocho horas a un mundo absurdo, a una interpretación de la existencia que él sabía equivocada,

(10) Op. cit., p. 63.

constitufan una etapa deseable, como, en definitiva, son deseables y útiles las horas de aburrimiento del Colegio para el muchacho que quiere -- llegar a la Facultad y entregarse, por fin, a su vocación". (11) (subrayado nuestro)

En el momento de estas dudas Larsen comparte su vida con una mujer mayor que él. Aunque incidental, esta figura resulta interesante porque a través de ella Onetti aclara -- aún más la forma en que Larsen llegó al momento decisivo en el que asumió su vocación y su destino. Esta mujer, Blanca, vista a través de los ojos de Larsen, muestra una vez más -- una idea a la que Onetti vuelve una y otra vez: la idea de -- que la desintegración de la identidad implica --o se manifiesta a través de-- una correspondiente pérdida de coherencia o unidad en la identidad corporal: es decir, implica un extrañamiento ante el propio cuerpo, ante las distintas partes -- del propio cuerpo, o incluso ante el mismo nombre que se tiene. Las reflexiones de Larsen nos hacen ver a Blanca de la siguiente manera:

"Como todo el mundo, ella tenía un nombre, Blanca; pero era un nombre que no la representaba, un nombre que podía aplicarse a cualquier otra mujer -- sin modificarla. Tampoco la representaban su -- cuerpo engordado, el cansancio y la renuncia (...). Por eso, sin cara, sin una voz distinguible, intentaba ser, colocar en el mundo, separada de -- ella, casi como objetos que pudiera contemplar -- con curiosidad, sus singularidades". (12)

Blanca se ve a sí misma como una extraña, como otra persona. No le pertenecen ni su nombre --puede ser alternativa-- mente Quita, Bianca, Blan, Blanche, Blancette, según fuera la noche--, (13) ni su cuerpo, ni su gordura, ni su vejez, -- ni sus cualidades. Tampoco le pertenece Larsen: "él nada te-

(11) Op. cit., p. 122.

(12) Op. cit., p. 123.

(13) Op. cit., p. 123.

nfa que ver con ella ni con su afán. Su cara estaba en blanco cuando se miraban". (14) Pero para Larsen el mayor defecto de esta mujer es su equivocada honestidad, "orgánica, irrenunciable", que significa ante todo la aceptación de un mundo que él desprecia. Este mundo establecido es para Larsen la humillación establecida, la explotación establecida, la condición de paria establecida. Es, ante todo, la inautenticidad, que impide alcanzar la verdadera identidad y que obliga al extrañamiento de sí mismo.

Este mundo, del que Blanca es la encarnación patente, - es lo que Larsen no puede aceptar, ante lo que se rebela y - de lo que huye. Después de sus dudas de juventud, llega así para Larsen la crisis, "la hora previsible en que toda alma fuerte busca la soledad y su destino". (15)

La identidad de Junta es la del macró, pero es también - y sobre todo - la del artista. Un artista que encanta y seduce, y que está consciente de su poder, un poco a la manera del Félix Krull de Thomas Mann. (16) Onetti coincide en esta concepción: el artista como el perseguidor de la perfección, pero también como la persona que engaña -que estafa para simular una perfección. Ante la dolorosa miseria y opacidad de la realidad -propia y circundante- el artista inventa un mundo de brillo y ficticia perfección. Su poder nace de su debilidad. O mejor: de la conciencia de su debilidad. -- Larsen es un artista por su doble voluntad de perfección: la mujer perfecta, el prostíbulo perfecto. (17) Lo es también

(14) Op. cit., p. 124.

(15) Op. cit., p. 124.

(16) Cfr. Thomas Mann: Confesiones del aventurero Félix Krull.

(17) Junta: "Había nacido para realizar dos perfecciones: una mujer -- perfecta, un prostíbulo perfecto". Juntacadáveres, p. 184.

porque su vocación -de macró- se le impone de una manera fatal, como un destino.

Hay todavía una característica más por la cual Onetti eleva a Larsen a la categoría de artista, y es que, a semejanza del creador, él cuenta con un mundo dentro del cual es todopoderoso. Ese mundo es su prostíbulo, y las prostitutas, los cadáveres, son su creación. Aquí Onetti no sólo nos dice que Larsen sea un artista, sino que insiste en una idea ya presentada en La vida breve en relación con Brausen y Santa Marfa: la identificación entre el artista y Dios.

Hay desde luego una ironía negra y un humor delirante, pero también una profunda amargura y una "crítica del cielo", en el hecho de aludir a Dios a través de un explotador de prostitutas viejo y achacoso. Ya hemos visto que en La vida breve Onetti escribió: "Mundo, burdel de Dios". En la segunda novela del ciclo de Santa Marfa, Larsen es realmente el Dios de un burdel. Y siendo así las cosas, no puede haber duda de que los cadáveres, las miserables prostitutas de diez pesos, son la pobre, absurda, imperfecta creación de Dios: son el hombre, nosotros mismos.

No puede dudarse de que Onetti ha administrado cuidadosamente, pero sin dejar lugar a equívocos, los elementos que posibilitan esta lectura. Hay un párrafo que lo indica con toda claridad. Larsen, Dios, pastor de ovejas extraviadas, se preocupa por:

"los cuerpos doblados y deformes, las caras raídas, grotescas, las enfermedades mismas de los cuatro-
obcenos restos de mujer que él apacentaba, ayu-
dándolas intuitivamente con sopapos y minúsculas-
infamias, con largos, reiterados monólogos que --

prometían la felicidad o, por lo menos, la paz - en la tierra a todas las putas de buena voluntad que aceptaran mantenerlo". (18)

Las alusiones católicas no pueden entenderse sólo como un mero juego verbal: Larsen en su segunda identidad es claramente otro pequeño Dios dentro del mundo de Onetti, en el que toda forma de poder -en este caso el poder de la seducción, del arte de hacerse mantener por prostitutas- se identifica de alguna manera con la divinidad. Onetti entiende que uno de los principales atributos de Dios es su poder. El poder y la imperfección, jamás la bondad.

Onetti va aún más lejos en este sentido: la empresa de fundar el prostíbulo se convierte en un acto religioso: "Estaba viejo, incrédulo, sentimental; fundar el prostíbulo era ahora, esencialmente, como casarse in articulo mortis, como creer en fantasmas, como actuar para Dios". (19) El prostíbulo empieza siendo para Larsen la posibilidad de retornar al paraíso terrenal. Y termina siendo un acto de fe y sobre todo un acto de esperanza. Fundarlo es una empresa mesiánica. Es como convertirse en la mano de Dios, para entregarle a -- los hombres un pedazo de cielo.

El prostíbulo de Larsen es, sin más, el cielo mismo: un cielo que, como corresponde al candoroso simbolismo de Onetti, tiene que estar pintado de azul, y debe estar instalado en una casa de "cortinas celestes", una casa tan azul como la de Jeremías Petrus, el otro cielo inalcanzable de Larsen, al cual trata de ingresar en El astillero.

Con la fundación del prostíbulo, Santa Marfa conoce su

(18) Op. cit., p. 70.

(19) Op. cit., p. 75.

momento de gracia, su día de gloria. Todo en Santa María es decadente: un Junta en declive, un atajo de cadáveres monstruosos y malolientes. A lo largo de todo el libro, la adjetivación insiste sobre lo marchito, lo acabado: sonrisas "dolorosas, ya podridas"; "flores rojas, raquílicas"; "los puños comidos de la camisa", etcétera. Sin embargo, en el momento de la fundación del prostíbulo hay un regocijo y un esplendor del que participa la naturaleza misma. En una página improbable en su obra, Onetti celebra:

"El olor de los jazmines invadió a Santa María con su excitación sin objeto, con sus evocaciones apócrifas; fue llegando diariamente, como una baja y larga ola blanca y cubrió muy pronto las hue---llas del arribo de las tres mujeres y de la apertura del prostíbulo en la costa. Todos tuvieron que abrir las narices y entornar los ojos para -- respirar el aroma de sabiduría y falsedad que venía desde las quintas; todos olieron los jazmines en secreto o con disimulo, comprobaron la existencia de perdones para cada injusticia, intuyeron -- que cada verdadero deseo engendra una promesa de cumplimiento. La realidad de las mujeres a diez pesos, la memoria de la casa pintada de celeste -- que se alzaba sobre el suave declive de la costa, naufragaron en la intensidad blanca del perfume".
(20)

No es Juntacadáveres el primer momento en que Onetti plantea su obra como una nueva redacción de los mitos cristianos, como una nueva literatura sagrada. Mejor dicho: como -- una literatura desacralizada, como una versión laica de lo divino. De hecho, este es un nivel de lectura presente a lo -- largo de todo el ciclo de Santa María. Ya en La vida breve -- tiene un lugar central a través de la identidad final de Brausen, la de Diosonetti, y de las complejas teorías teológicas del obispo de la Sierra, quien al afirmar que el cielo existe

(20) Op. cit., p. 84.

pero es blasfemia que el hombre pueda alcanzarlo, no hace sino expresar desde otra perspectiva la visión trágica de Onetti. Y este es uno de los rasgos más valiosos del escritor-uruguayo: que una posibilidad de lectura no impide otras, -- que un sentido no agota los sentidos de sus novelas.

Así, en los silogismos teológicos del obispo existe -- también un sentido terreno, del mismo modo que en el prostíbulo de Junta puede haber alusiones o alegorías del mundo -- cristiano. "Cuando hablo de la eternidad -dice el obispo - en La vida breve-, aludo a la eternidad divina; cuando menciono el Reino de los Cielos, me limito a aseverar su existencia. No lo ofrezco a los hombres. (...) Dios existe y no es una posibilidad humana". (21)

La imposibilidad que señala esta última frase tiene -- también, como hemos dicho, una clara significación terrena: -- es la imposibilidad del deseo que nace del cuerpo pero que el cuerpo no puede aplacar, es la imposibilidad de ser uno y distinto, de alcanzar un valor absoluto -en una palabra, es la imposibilidad esencial a la que está condenado todo hombre. Imposibilidad que es a la vez su único camino.

Sobre esta última idea Onetti presenta en Juntacadáveres una síntesis admirable a través de las teorías artísticas del viejo Lanza, quien afirma que "la poesía está hecha, digamos así, con lo que nos falta, con lo que no tenemos". A lo cual Jorge Malabia, poeta a sus ratos, responde: "También todo el resto..., los miles de libros que se han escrito, -- también se hicieron con lo que nos falta". (22) No sólo la poesía o la cultura surge de una limitación: lo que sabe One

(21) Op. cit., p. 199.

(22) Op. cit., p. 105.

tti es que todos los valores más altos tienen su punto de partida en la fundamental carencia del hombre.

Una de las más trágicas imposibilidades que hay para el hombre de Onetti es la del amor. Más allá de su explotación rufianesca de mujeres, lo que Larsen persigue es un amor del cual de antemano desprecia. María Bonita y Junta luchan afanosamente por amarse. Y es precisamente esto, la búsqueda del amor y la imposibilidad que esa búsqueda implica, lo que determina los problemas de identidad que padecen tanto María Bonita como Junta.

María Bonita es otro de los personajes de Onetti que se ve a sí mismo como una tercera persona: "jugaba a suponer una María Bonita apenas envejecida". (23) El tiempo corruptor la trabaja, la hace, la vuelve otra. Ante el espejo, "ya no podía reconocerse del todo". Su cuerpo se deforma y al deformarse se va haciendo otro; su verdadero cuerpo se va borrando, desaparece. Y así, "comprobaba que no tenía en realidad una cara". (24) Es como ir despidiéndose de sí misma, como abandonarse a sí misma en el pasado.

Igual sucede con Larsen, quien siente que ya ha muerto varias veces -idea repetida mucho más en El astillero- y que está tan alejado de su propia identidad que es capaz, hundido en la soledad y en el fracaso, de pensarse a sí mismo como "el difunto".

La relación entre él y María Bonita es en principio sólo un negocio, un pacto de mutua ayuda y mutuo beneficio. Pero ambos, en una relación que adelanta en alguna medida la de Larsen y la esposa de Gálvez en El astillero, buscan al-

(23) Op. cit., p. 77.

(24) Op. cit., p. 77.

go más. Sólo que ya desde Juntacadáveres Marfa Bonita y -- Junta padecen la cualidad esencial de El astillero: la inexistencia. Han perdido la fe en su propia identidad, en sus cuerpos, en su deseo incluso:

"A veces volvían a abrazarse como dos fantasmas, en la oscuridad, y forcejeaban por el placer, sin egofsmosni prisa, seguros de que el espejo junto a la cama rejuvenecía en veinte años sus cuerpos al co-- piarlos, y que desde los tuétanos a las pieles -- crecía impetuosa la dignidad, una virtud que cada uno pensaba y designaba con palabras distintas y no formuladas". (25)

Ambos se consideran sobrevientes de sí mismos: esencialmente distintos, otros. Saben, como Proust, que "les vrais-paradis sont les paradis qu'on a perdus" (26) y están, como tantos otros personajes de Onetti, condenados a buscar el pasado. Es decir: a buscarse a sí mismos en el pasado, en un pasado modificado:

"En la penumbra listada por la persiana, bajo la -- gran lámina en colores de San Judas Tadeo y las -- flores semanalmente renovadas, los '¿te acordás?' -- se repetían, maravillados, alegres, diversamente -- significativos. Mentían y olvidaban, o se ayuda-- ban a mentir y a olvidar; como el rostro de algunos muertos, el pasado se iba limpiando de impurezas, -- renegaba de las circunstancias y de los móviles, y ocupaba, dócil y pujante, el aire cálido del dormi -- torio, rotundo como un texto de historia, como una -- leyenda de coraje, sabiduría y sacrificio". (27)

Larsen conoció a Marfa Bonita en el momento mismo en -- que decidió aceptar su vocación. Por entonces la quiso -- o -- creyó quererla de algún modo -- y fue ella quien lo llevó a pen --

(25) Op. cit., p. 78.

(26) Marcel Proust: El tiempo recobrado.

(27) Juan Carlos Onetti: Juntacadáveres p. 78

sar que "había nacido para realizar dos perfecciones: una mujer perfecta, un prostíbulo perfecto". (28) Sin embargo, - Larsen no puede realizar esa doble perfección a la que está llamado. El fracaso es la verdad última de su destino. Larsen encarna aquí al perfecto fracasado, al hombre que siempre habrá de quedarse con una vida más corta que sus aspiraciones. Su fracaso depende tanto de su momento histórico y de su clase social como de la naturaleza desmedida, heroica, de sus aspiraciones.

Nuevamente Onetti, como todo gran artista, posibilita una lectura de diversos significados: en un nivel Larsen puede comprenderse como el símbolo del uruguayo medio, condenado a sucumbir en una sociedad política y económicamente injusta que no le ofrece más alternativa que el fracaso; en otro nivel, Larsen expresa un fracaso que no depende ya del contexto social sino de la esencia misma de la naturaleza humana. Ver en Onetti sólo uno de estos aspectos sería malinterpretarlo: su crítica de la condición del hombre es siempre, constantemente, inseparablemente, crítica de la circunstancia concreta, crítica de la sociedad uruguaya y argentina, y crítica de la razón última, crítica de la imperfecta creación de un Dios en el que no puede sino descreer, pero - al que, al mismo tiempo, no puede dejar de resentir.

Ni Marfa Bonita ni el prostíbulo de Santa Marfa pueden ser las realizaciones perfectas de Junta: son sólo substitutos, puntos de espera, míseros simulacros con los cuales se entretiene y se miente al decirse que son sólo pasajeros, -- que él todavía no ha dicho su última palabra, que su auténtica verdad habrá de llegar de un momento a otro. "Pero la mu

(28) Op. cit., p. 184.

jer no apareció y tampoco la oportunidad de instalar la casa soñada, cada día más cara e imposible a medida que él la iba mejorando en su soledad en cafetines y camas de pensión" (29) Al aceptar imperfecciones transitorias que no lo habrán de abandonar, Larsen se aleja de sí mismo, se aleja -- del hombre en el que él ha imaginado y deseado convertirse. Empiezan a crearse así las otras identidades de Junta Larsen, nace Junta Cadáveres, el hombre provisional y transitorio que acabará, al menos en esta novela, por convertirse en el verdadero, en el definitivo, en el grotesco Larsen:

"y porque había de vivir para el momento en que tropezara con lamuchacha o pudiera inaugurar el perfecto prostíbulo se comprometió a no mirarse, a no hacer juicios, a no saber nada del hombre grotesco en que se estaba convirtiendo". (30)

Larsen no abandona nunca su deseo de perfección, y esta persistencia, esta fidelidad trágica habrá de elevarlo en El astillero hasta la condición de héroe existencial.

Esta fidelidad también lo obliga en Juntacadáveres a renunciar a sí mismo, a perder su identidad antes que sus -- ideales. Ante su nuevo fracaso, al descubrir la incapacidad de María Bonita para entenderlo, al aceptar que la Liga de la Decencia ha ganado la batalla y que su prostíbulo celeste se ha derrumbado, en este momento Larsen , el hombre consciente de que "la realización de nuestros ideales depende -- del grado de renunciamiento de que seamos capaces", (31) ha brá de renunciar a lo único que todavía le queda: a su identidad, a sí mismo.

Larsen se convierte en este momento en nadie, en nada.

(29) Op. cit., p. 185.

(30) Op. cit., p. 185.

(31) Op. cit., p. 124.

Se anula con la misma rebeldía que Brausen buscaba su anulación total en La vida breve. Este aniquilamiento, este suicidio espiritual es también, en ambos casos, un signo de fidelidad a ese yo, a esa identidad que se ha querido ser: un yo, una identidad inalcanzable, porque es un yo que sólo podría ser en el momento de conquistar esa perfección y ese absoluto que, trágicamente, son inalcanzables ya que, como Bataille lo expresa, "la búsqueda los aleja". (32)

En la medida en que mantienen la fidelidad de sus aspiraciones, Brausen y Larsen tienen pues que aniquilarse a sí mismos. El sentido último de esta búsqueda de la nada es la búsqueda de una plenitud. Y es posible morir muchas veces - porque todavía no se es verdaderamente: "No fueron antes -dirá el obispo de la Sierra en La vida breve-, no serán después (...) Pasados o aún no venidos, es como si no hubieran sido nunca, es como si nunca llegaran a ser". (33) Lo que muere pues en Brausen y en Larsen son sólo prólogos, ensayos, fantasmas de fantasmas. Su voluntad de morir es una voluntad de sobrevivirse. Así se ve en La vida breve:

"yo aquí muerto, cúspide momentánea y última de una teoría de Brausenes muertos; de talones, nalgas y hombres impasibles, aplastados, endureciéndose, prólogos impersonales de la carroña y, no obstante, Brausenes. Elevado por todos ellos -- (...) para esto, para nada, para ensayar mi muerte y observarle, discreto, la cara; para estar alargado y en paz en esta noche, suprimiéndome, siendo yo mismo, por fin, en el anonadamiento..." (34) (Subrayado nuestro).

Así se ve también en Juntacadáveres:

(32) George Bataille: Las lágrimas de Eros. Ediciones Signos, p. 60.

(33) Juan Carlos Onetti: La vida breve, p. 199.

(34) Op. cit., p. 102.

"Todo estaba perdido porque había terminado, casi sorprendentemente, la historia única, insustituible de aquel hombre llamado de varias maneras, - llamado Junta, y que él, sin reconocerlo, podía vanagloriarse mejor que nadie. Podía transportarlo, como una mujer a un feto muerto; podía mediar ante el recuerdo jugar a que estaba vivo. Pero ya no había hechos (...) sino una serie de actos reflejos, visibles desde esta muerte hasta la otra, e impuestos por el pasado que acababa de terminar". (35)

Muy distinta a la de Larsen es la trayectoria de Jorge Malabia, pero su búsqueda y abandono de identidades a través de los laberintos de una pasión delirante, significa también, a fin de cuentas, la persecución de una fidelidad a una interpretación del mundo que se juzga correcta y a un anhelo de perfección que de antemano se sabe insaciable.

La locura es el signo de las relaciones amorosas de Julita Bergner y Jorge Malabia: una locura con la que se intenta escapar de la "baba del mundo" y de una existencia absurda. Una locura con la cual se intenta, además, escapar de dos terrores: el terror del presente -opuesto a la fascinación del pasado- y el terror de verse obligados a reconocer una pasión que se sabe prohibida.

Junta Larsen y Marfa Bonita vuelven los ojos al pasado para tratar de revivir una pasión que en realidad nunca tuvieron y para mentirse que aquel hombre y aquella mujer, los del pasado y no los de hoy, son los verdaderos, quienes se aman.

Jorge y Julita están aún más agobiados por el pasado, pero de otra manera: Julita se aferra al pasado para tratar de recuperar lo perdido -el amor del esposo muerto-; Jorge, a

(35) Juan Carlos Onetti: La vida breve, p. 153.

su vez, se aferra al pasado para recuperar lo que nunca tuvo: el amor de Julita. De esta manera el amor de esta pareja --que ninguno de sus miembros se confiesa ni a sí mismo-- va --surgiendo poblado de múltiples equívocos y barreras. Pero el mayor obstáculo que hay entre estos amantes es el desajuste temporal que padecen: cuando Jorge regresa al pasado va en busca de una Julita que ya no existe y de una pasión que ya no tiene; y cuando Julita va al pasado no encuentra a Jorge, sino a Federico, el hermano muerto. El pasado es por eso ambivalente para Jorge: es la única posibilidad de tener a la Julita que quiera y es la total garantía de perderla. Por la misma razón, su mayor rival es su propio hermano muerto: un rival inamovible, definitivo, que ha muerto pero que persiste.

De esta manera, la relación de Jorge con el pasado es a la vez de atracción y de rechazo. Así, sólo quiere vivir en el presente, en el eterno instante: "Tiene que ser ahora, cada vez ahora y en seguida". (36) Y sin embargo, al mismo --tiempo, negado al futuro por su sentimiento de que habrá de morir joven, busca la felicidad no en lo que podrá llegar a ser sino en lo que hubiera podido ser. Esto significa, y él lo sabe, que su búsqueda está condenada de antemano al fracaso. Su idea de la felicidad es volver a tener su propia infancia, pero modificada. "Me gustaría -dice- tener un pasado como un espacio vacío". (37) Vacío para llenarlo con lo que no tuvo: el amor de Julita.

Y aquí, en el momento en que su deseo de llegar a ser feliz se convierte en un deseo de haber sido feliz, y en el momento en que empieza a pensar su pasado como algo distinto-

(36) Op. cit., p. 107.

(37) Op. cit., p. 107.

a lo que fue, Jorge empieza a modificar su identidad: si mi - pasado no es mío, yo no soy yo. ¿Y quién podrá ser entonces - Jorge? Precisamente aquel que tuvo lo que a él le faltó, -- aquel que Julita encuentra cuando regresa al pasado: el otro, el hermano muerto, Federico.

De esta manera, es inevitable que Jorge pase a desempeñar un papel vicario y que Julita lo llame con el nombre del odiado hermano: Federico, Fritz, "o cualquiera de los nombres que él le aceptaba". (38) Jorge sabe que ella sólo podrá querer en él a otro, y que la realización de ella, su recuperación del pasado, exige su propia anulación: "Ella eligió estar loca para seguir viviendo y esta locura exige que yo no viva..." (39) Y sabe, bordeando una vez más la idea de que nuestra identidad es una creación social, que sólo somos en los otros y que sólo en los otros nos anulamos:

"Recordé la cara de ella un momento antes, comprendí que había visto, allí, deliberado, exhibido con voluntaria exageración, el sentido de todas las caras humanas, el fin para el cual crecen, actúan, - existen los huesos, la piel, los músculos, los pelos y agujeros de las caras; imponerse a los demás, abolirlos, ser en ellos y obligarlos a ser en nosotros". (40)

A través de la figura excepcional de este adolescente - de diecisiete años, Onetti nos muestra una vez más de qué manera el amor implica una doble destrucción -del amado y del -- amante- y cómo en el amor se debaten en constante lucha el de seo de crear y el de destruir, la aspiración de la vida y de la muerte, la búsqueda de la plenitud y la búsqueda de la nada.

- (38) Op. cit., p. 34.
 (39) Op. cit., p. 34.
 (40) Op. cit., p. 53.

Para Jorge Malabia el camino hacia Julita es un abandono de sí mismo: entre más cerca está de ella, más lejos está de su propia identidad. Pero esto es así sólo porque Julita se defiende con su locura para no aceptar la auténtica naturaleza de su pasión, para no reconocer lo que de algún modo sabía desde el principio: que en Jorge no busca al esposo -- muerto sino a Jorge mismo. En la etapa de sus relaciones en que la locura todavía la protege a ella, Jorge tiene que padecer el tormento de ser otro: "Jorge", nombro, para palparme y despedirme", piensa un momento antes de acercarse a -- ella, despidiéndose de sí mismo. Y en seguida, mientras empieza a imitar la voz y la manera de andar de Federico: "... tendré que entregarme como una mujer -dice-, morir durante - unas horas para que ella vuelva a tener a mi hermano". (41)

Julita todavía lleva a un punto más extremo la negación de la identidad de los otros: empieza por convertir a Jorge en Federico y concluye por imponerle al hijo que espera, o cree esperar, la identidad del esposo muerto: "Pero no es un hijo de Federico. Es Federico. Aunque sea mujer". (42) Sin embargo, aunque se aferre a su locura ésta la abandona, y ella siente perder esa protección, nos dice Onetti, como quien siente que se va desangrando. En ese momento no puede ocultarse ya que su locura ha sido sólo un largo circunloquio, un enorme rodeo que finalmente la conduce al momento de miedo, de profunda angustia, en el cual debe enfrentar y reconocer la auténtica naturaleza de su deseo. En ese instante Jorge, que antes afirmaba "todavía no sé quien soy" y padecía la carga de ser otro, debe enfrentarse a un terror -- todavía mayor: el de saber quién es, y el de tener que ser -- él mismo. "Me llevó hasta la puerta y cuando iba a besarme-

(41) Op. cit., p. 35.

(42) Op. cit., p. 39.

se apartó de mí. Comprendí que por primera vez yo era Jorge para ella, sentí que ya no podía dejar de serlo y enrojecí, intimidado, como si mirara a una desconocida". (43)

A partir de este momento se modifica la relación entre estos amantes y Julita pasa a desempeñar el papel de la mujer madura y sabia que inicia a un hombre mucho más joven en el amor. En este nuevo estadio de sus relaciones, los amantes no tienen más remedio que aceptar su verdad. Jorge se acepta a sí mismo y Julita acepta su cordura. Este es el instante en que, al afirmar su amor, los amantes niegan al mundo y se adentran en un ámbito exclusivo, en donde no existe nada más que su entrega y su búsqueda recíproca. "No hubo Federico, no está el mundo, no hay Santa María -le dice Julita a Jorge-. Todo lo que pienses fuera de aquí es mentira, todo lo que toques. Y hasta lo que pienses fuera de -- aquí y lo que pienses estando aquí y que no tenga relación - conmigo. Con esto. Contigo y conmigo. Con este cuarto". (44)

Sólo a partir de esta negación total, sólo en este instante de vértigo en el que se da una completa transvaloración de sentidos y de identidades, Julita se entrega realmente a Jorge. La locura de Julita cede ante su deseo. Y lo que el deseo le propone, y logra, es precisamente una transfiguración de identidades. El adolescente, ingenuo, no sabe todavía lo que pasa: "Empiezo a desconocerla, a no saber -- quién es". (45) Pero la mujer sabe que están viviendo el instante privilegiado en que el deseo muestra su rostro verdadero y en el que ambos, él y ella, a punto de precipitarse - el uno en el otro, retornan a su identidad primera.

(43) Op. cit., p. 52.

(44) Op. cit., p. 200.

(45) Op. cit., p. 200.

El amor es pues, finalmente, un retorno: un retorno a mí mismo y al otro que me interpela y que me hace ser yo -- mismo. El amor es una metamorfosis, un trastocamiento de - identidades. Pero la identidad misma es también una metamor- fosis: no se es uno mismo de una vez por todas, se es uno- mismo en el proceso incesante de ser siempre distinto pero- siempre, cada vez, en cada cambio, un poco más uno mismo. - Porque la identidad no es nunca algo fijo, sino un cambio - constante e irrefrenable.

Por esta razón Jorge, en el momento en el cual deja - de ser Federico y se convierte en Jorge Malabia, se ve a sí mismo desde fuera, como a un extraño:

"Espero lo que va a pasar como si no tuviera que- hacerlo yo, como si fuera un visitante, alguien, otro, que cruza el jardín, va subiendo en la som- bra, la escalera, peldaño a peldaño. Cierro los ojos y me veo, como si mirara desde el techo y - desde más arriba, inmóvil en la cama, sudando, - con un perfume apoyado en la mejilla, cubierto - por ella y su locura, cubierto por mi edad, por- mis culpas, por los muros y el aire de la habita- ción, por la distancia que me separa de la muer- te". (46)

Jorge es sin duda uno de los más grandes nostálgicos - que es dado encontrar en la literatura latinoamericana. To- do él está construido a partir de este sentimiento, que invo- lucra siempre un deseo de retorno. Un paradójico deseo de- retorno, porque a lo que se quiere regresar es a lo que nun- ca fue o nunca se ha tenido. Y así Jorge Malabia: está nos- tálgico del niño feliz que nunca fue, está nostálgico del -- amor que nunca tuvo. En la nostalgia, nos ha mostrado Lu- - - - -
(46) Op. cit., p. 201.

que creamos lo que hemos perdido, un camino y una meta de su no haber sido nunca: así la nostalgia se levanta por encima de su objeto, que ella misma ha puesto, y pierde su vinculación con su propia meta". (47) La nostalgia es finalmente un círculo vicioso, una serpiente que se devora a sí misma: su objetivo, a fin de cuentas, no es otro que la nostalgia -- misma.

Pero este sentimiento no es sólo un deseo de retorno. Es también una sensación de ruptura, una angustia de sentirse separado, distante. Por esta razón Jorge Malabia no sólo anhela y persigue el pasado, sino que además se duele de no reconocerse, de sentirse otro.

El amor y la nostalgia son inseparables: ambos se plantean como un retorno, ambos pretenden recuperar algo que siente perdido. Esto lo intuyó Sócrates y lo dice El Banquete. Pero, al menos en el caso del amor, se ha necesitado muchísimo tiempo para que esa intuición encontrara apoyo en toda una teoría científica. A Freud le corresponde el mérito de reencontrar esa verdad y demostrarla. "El hecho de encontrar un objeto sexual -dice- no es, a fin de cuentas, más -- que una manera de volver a encontrarlo". (48) La felicidad no puede ser sino la felicidad perdida: el "verdadero paraíso" de Proust o ese "pasado vacío" con el que sueña Jorge Malabia.

El deseo es ya trágico por la misma razón que es nostálgico: porque elige lo perdido. Pero, más nostálgicamente -- aún, más trágicamente aún, elige, además de lo perdido, lo --

(47) Georg Lukács: El alma y las formas. Ediciones Grijalbo. 1975. p. 157.

(48) Freud, Una teoría sexual. Citado por Paul Ricoeur en -- Freud: una interpretación de la cultura. Siglo XXI. -- 1970. p. 234.

prohibido. Finalmente Freud nos muestra que todo deseo tiene finalmente un origen incestuoso. Todo deseo tiene que ser -- pues doblemente imposible. Y es, además de imposible, transgresor.

Así lo supo el mundo clásico antes que Freud, y lo expresó además de una manera más hermosa. Aristófanes -como - mucho después Hegel- vio el inicio de lo humano en una ruptura, en un desgarramiento: los seres eran dobles, pero Zeus los partió y desde entonces no son más que dos mitades -dos-humanas mitades- deseosas y nostálgicas de la unidad perdida. Y Sócrates -como tantos otros después- vio el carácter prohibido de este deseo y esta nostalgia: todo amante es Edipo, el transgresor. Y el incesto mismo, ¿qué es sino un deseo de retorno?

Jorge Malabia está condenado a estos laberintos por su nostalgia del pasado y por su deseo prohibido hacia la esposa del hermano muerto. El amor le da la nostalgia en la misma medida en que la nostalgia le entrega el amor. Y ambas pasiones le entregan un día a Julita Bergner, en lo que es - una de las páginas más conmovedoras y profundas de Juan Carlos Onetti.

Pero en el mismo momento de poseer el objeto de sus pasiones, Jorge descubre con terror lo que de alguna manera debió saber desde siempre: que la plenitud prometida por el deseo no puede cumplirse nunca, porque el objeto del deseo es algo que está siempre más lejos, del otro lado de la vida. - El deseo, nos ha dicho Onetti, surge del cuerpo pero el cuerpo es incapaz de contenerlo. En el momento de la entrega de Julita, el amor muestra su verdadero rostro: nostalgia del -deseo: nostalgia de la muerte.

Tanto el amor como la nostalgia, hemos visto, buscan - una unidad perdida. Ambos surgen de un sentimiento de ruptura, de separación. ¿Y cuál es la forma más radical de la --ruptura y de la separación, sino la muerte? Al poseer a Julita, Jorge se siente separado de ella por sí mismo, por su edad y por sus culpas, pero sobre todo "por la distancia que me separa de la muerte". (49)

Lezama Lima ha visto en el mito de Lázaro la más hermosa de las imágenes poéticas posibles, porque encierra una metáfora que anula la mayor de las distancias, que es la que media entre la vida y la muerte. (50) Jorge Malabia nos muestra aquí que la muerte es el mayor objeto de la nostalgia y del amor: que es la mayor ruptura, que es la caricia total.

Este planteamiento es finalmente el más profundo sentido de la historia de amor que Onetti nos cuenta en Juntacadáveres. El último capítulo del libro es de una belleza atormentada. Descubrimos que la muerte de Julita es lo que desde el principio Jorge ha estado esperando: "Desde tanto tiempo atrás, ahora inmensurable, desde la muerte de mi hermano, sabemos que Julita estaba muerta". (51) Se nos muestra lo mismo que en la muerte de la Queca, sólo que de una manera mucho más expresiva: la identidad entre el amor y la muerte, vertiginosos retornos a sí mismo. "Matamos sólo lo que amamos -se lee en algún lugar del libro- y lo demás nunca ha existido".

Jorge ha esperado la muerte de Julita -de hecho Onetti juega durante unos párrafos a hacernos creer que él mismo la

(49) Juan Carlos Onetti: Juntacadáveres, p. 201.

(50) Lezama Lima: Introducción a los vasos órficos. Barral-1971. 272. pp.

(51) Juan Carlos Onetti: Juntacadáveres, p. 255.

na matado - porque sólo así, a partir de la muerte, podrá --
quererla en verdad. Ella lo sabe, y por esa razón su suicidio sólo puede entenderse como un acto de amor y de entrega. ¿De dónde surge esta oscura fatalidad, esta dolorosa plenitud del amor? De nada sino del deseo mismo - dulce y monstruoso como el propio Jorge - que cuando es profundo, cuando es atroz, cuando es verdaderamente deseo, no puede ser contenido por el cuerpo que lo engendra. Su verdadero, su natural destino es la muerte. Este viaje inexorable es el que se cumple en Juntacadáveres, enmarcado dentro de otros dos viajes: el arribo y la partida de Junta Larsen, el perseguidor de absolutos, con su espeso cargamento de cadáveres, de putrefactas y dolidas prostitutas que prometen la felicidad - por diez pesos.

Ante la muerte de Julita, Jorge reflexiona: "Todo era sueño y yo estaba en paz, llenándome de amor". (52) No puede plantearse de manera más aguda la esencial imposibilidad del amor, que surge de lo corrupto y lo caído porque surge - de lo más esencial del hombre: su condición de carencia y desgarramiento.

Por esta razón, por su trágica imposibilidad, Sócrates afirmaba que Eros es pobre y feo y que sólo a través de la nostalgia logra embellecerse un poco con la hermosura ajena. La nostalgia no puede ser sino nostalgia de sí mismo: nostalgia que pretende superar la esencial ruptura que hay en nuestra condición humana, el definitivo desgarramiento de esa -- muerte que nos aguarda, nos define, y de alguna manera nos une y nos separa. "La nostalgia auténtica - ha dicho el joven Lukács - está siempre dirigida hacia adentro, por mucho -

(52) Op. cit., p. 256.

que todos sus caminos se encuentren fuera. Pero está sólo di rigida hacia'adentro: tampoco encontrará nunca la calma dentro. Pues también esa interioridad, su más propia y profunda mismidad, la ha podido crear sólo mediante sueños, y puede -- buscarla en la lejanía infinita de sus sueños, como algo ajeno y perdido. Se ha podido crear la nostalgia, pero no podrá poseerse nunca". (53)

Nostalgia: nostalgia de sí mismo, nostalgia de absoluto, nostalgia de imposible. Nostalgia, había que agregar, de la muerte. Finalmente, y a través de lo corrupto y caído que es su propia esencia, Jorge vive en la muerte de Julita la mayor plenitud de su amor:

"Pero, de todos modos, me invadían las malas palabras, las ideas sucias e intempestivas. Asquerosamente muerta era por fin mía, amiga sin límites. Estábamos entendiéndonos, se iba formando un pacto indestructible, cierta complicidad en la broma. Se movía lenta y aburrida mientras yo le rezaba una vieja canción:

las marionetas dan, dan
dan, tres vueltas y se van". (54)

Y un momento antes de abandonar la novela, y de abandonar sus ideales y su rebeldía de adolescente para reaparecer - en novelas posteriores como un rencoroso, próspero y despreciable adulto, Jorge Malabia pronuncia la que es su única verdadera palabra de amor, y tal vez la única verdadera palabra de -- amor que hay en Juntacadáveres. Esa palabra, significativamente, inevitablemente, es la palabra "mierda":

"Mierda -dije con una dulzura, una piedad, una alegría que sólo ella, pudriéndose colgada de la vida, hubiera podido entender".

(53) G. Lukács, op. cit., p. 155.

(54) Op. cit., p. 58.

CAPITULO QUINTO

No se puede concebir ninguna virtud superior a ésta de luchar por preservarse a sí mismo.

Spinoza .

Su substancia es su enajenación misma, y la enajenación es la substancia.

Hegel.

LARSEN: EL OTRO, EL MISMO

El astillero se inicia cinco años después del fin de la frustrada aventura que se narra en Juntacadáveres. Larsen regresa ahora a Santa Marfa en "actitud de resucitado". (1) - La imagen no es casual: El astillero es una novela que oscila pendularmente sobre la muerte desde un doble plano: desde lo agonizante, lo que está muriendo, y desde lo ya muerto, -- que no cesa sin embargo de regresar a la vida -- sólo para retornar una vez más a la muerte, en un proceso constante de aniquilamiento y resurrección.

La arquitectura misma de la novela obedece a este movimiento: sus complejas galerías temporales, el discurrir atormentado y circular de su acción, la alternancia constante de

(1) El astillero. Biblioteca Básica Salvat. Número 40. 1970. p. 19. (Todas las citas siguientes se han hecho de acuerdo a esta edición).

la voz narrativa, incluso el ir y venir físico de sus personajes sobre unos cuantos puntos obsesivos, toda esta urdimbre se resuelve finalmente en este hecho básico de la vida que aflora a la muerte y la muerte que se deshace en la vida.

El astillero es pues un tránsito continuo: un presente-transitado por el futuro y el pasado; una tierra de nadie recorrida por vivos y difuntos; una densa teoría de actos y palabras que son a un tiempo el inicio y el final de un camino. Pero este transcurrir es ambiguo, y hay en él un ir y un no ir. El título mismo de la novela, y su escenario central, alude a un propósito de partida que no se cumple nunca. La atmósfera de la novela recoge esta ambivalente: se entrelazan en ella un sofocante estatismo y una agitación continua. El astillero tiene a un tiempo la rigidez inmóvil de la muerte y el apresurado, exaltado transcurrir de lo que se precipita a la muerte -esa inmovilidad- o a la vida -esa condena de rigidez, de muerte-.

La trama de esta tercera novela del ciclo de Santa María, contrariamente a la complejidad de su sentido y a los retorcimientos anecdóticos de las dos obras que le preceden, es de una rotunda sencillez: Junta Larsen retorna a Santa María, acepta el puesto de gerente general del astillero de Jeremías Petrus, trata de echar a andar la empresa, pretende seducir a la hija de Petrus, fracasa en ambos intentos y muere. Las complejidades no dependen pues de la trama tan enredada en La vida breve, tan múltiple en Juntacadáveres, que no cuenta una historia sino muchas- sino de las ambivalencias que encierra. Porque los hechos pueden contarse -de hecho se cuentan- de otro modo: un Larsen resucitado que es y no es, va a trabajar a un astillero que ya no existe, su propósito no es en ningún momento activar esa empresa ni seducir a la hija de Pe

trus, no fracasa y muere muchas muertes parciales y por lo me nos dos muertes finales.

Ambos resúmenes son ciertos, y sin embargo ninguno de -- ellos nos dice gran cosa sobre lo que es El astillero. No podría ser de otra manera cuando el autor nos hace ver que sus personajes son "muertos algunos, fantasmas todos" (2), nos dice que todos los anteriores gerentes del astillero son ahora-resucitados (3) y en una parte medular de su relato nos confiesa que "esta parte de la historia se escribe por fidelidad a un fantasma". (4)

El significado de El astillero es incomprendible fuera de su protagonista central y casi único. Junta Larsen adquiere aquí una importancia tan definitiva y definitoria, y arroja tanta luz sobre la totalidad de la obra onettiana, que puede incluso decirse que el ciclo de Santa María podría llamarse, al menos con igual justeza, la saga de Junta Larsen. Esta figura, incidental en La vida breve y totalmente borrosa - en su primera aparición en Tierra de nadie, acaba por imponerse de una manera total a su autor. Es como si en un principio Onetti no hubiera sido capaz de ver bien a este hombre -- del que incluso nos da descripciones físicas incongruentes - en distintas partes de su obra- pero que poco a poco tuvo que prestarle más atención conforme venía de la parte más oscura de su mundo narrativo y se colocaba en primer plano. En todo caso, lo indudable es que la obra de Onetti aclara más su sentido en la medida en que se aclara más la figura de Larsen. - No es por eso nada casual que El astillero sea la obra maestra de Onetti y también el momento en el que Larsen por fin - se ve cabalmente, se reconoce y se iguala a sí mismo.

- (2) Op. cit., p. 35.
 (3) Op. cit., p. 86.
 (4) Op. cit., p. 114.

Desde el inicio de El astillero, Larsen empieza a descubrir su rostro verdadero y a intuir las auténticas bases de su destino: sabe que le corresponde ser el eterno fracasado, que todos sus proyectos están condenados, aún antes de concebirllos, a un fracaso cada vez más rotundo. Conforme la novela avanza, Larsen no sólo conoce su destino sino que lo ama. En todo lo que él toca, nos dice Onetti, hay "un aire de epílogo que él fortalecía y amaba". (5)

La decadencia, la corrupción, la agonía es el medio natural de Larsen, su ámbito inevitable. No conoce más que "la cara de la desgracia", tan entrañable a Onetti. Sus triunfos -largamente anhelados, celosamente protegidos- no son para él sino episodios efímeros: fugaces encumbramientos destinados sólo a hacer más violenta su siguiente caída.

Premoniciones de este destino no le faltan. Onetti o la vida le tienden advertencias de continuo, pero él es incapaz de entenderlas o atenderlas. La primera vez que llega a Puerto Astillero, situado a unos minutos de Santa María, "había presentado el hueco voraz de una trampa indefinible". (6) -- Pero olvida su presentimiento. Y en la primera visita que hace a Angélica Inés, la hija "única, idiota, soltera" de Jeremías Petrus, se le ofrece a Larsen "un símbolo de humillaciones futuras y del fracaso final, una luz de peligro, una invitación de renuncia que él fue incapaz de interpretar". (7) -

Esto es lo definitivo: su imposibilidad de eludir el fracaso. Sólo que esta imposibilidad es también su imposibilidad de abandonar la esperanza. Dolido, golpeado, destruido a fuerza de los fracasos más atroces, Larsen sigue conservan-

(5) Op. cit., p. 36.

(6) Op. cit., p. 37.

(7) Op. cit., p. 28.

do una zona intocada de ilusiones, en las que se mezclan dosis iguales de ingenuidad e ironía. La índole de su fracaso califica la índole de sus aspiraciones: tan infinitas como - inquebrantables. Kuntz y Gálvez, los otros gerentes del astillero, son también un par de fracasados, pero su fracaso están limitado como sus anhelos.

La trampa que se le tiende aquí a Larsen es la de la - inexistencia. El astillero que se le ofrece es una irrealidad, una forma de la nada, del vacío puro, del sin sentido y la demencia. Larsen trabaja sobre nada y para nada: hechizado, preso en este despropósito. En su escritorio cada día - arranca solemnemente una hoja de un calendario de años anteriores. Onetti nos describe la inexistencia del astillero - con inclemente maestría. Nos habla de "trabajos que nada le decían ... que nada podían significar ya para nadie", de "ceraduras inútiles", de "caminos siempre distintos e irresueltos, senderos vagos, novedosos, hijos de la trampa y la duplicidad". (8)

La relación de Larsen con Angélica es otra trampa, --- otra inexistencia. Ella es tan remota e inapresable como Susana San Juan, la "mujer de otro mundo" que atormenta a Pedro Páramo en la obra de Rulfo. Con meticulosa precisión -- Onetti conduce a su personaje hacia el más depurado vacío, - hacia la más acabada forma de la anulación y la nada.

La tercera trampa que padece Larsen es la casa de Jeremías Petrus, que entrevé como "la forma vacía de un cielo ambicionado", y que nunca habrá de abrirse para él. Esta casa celeste es para Larsen ese cielo existente pero inalcanzable

(8) Op. cit., p. 45.

del que habla el obispo de La vida breve: representa una condena definitiva, una imposibilidad esencial.

Enfrentado a estas trampas, todo el aire de dignidad de Larsen, toda su elegancia remendada y fúnebre, sus desplantes de perdonavidas, su immaculado y carcomido orgullo, están en una absoluta, brutal, hilarante inadecuación con sus circunstancias. El negro humor de Onetti, y también su trágica concepción del mundo, se expresan con toda su fuerza en esa distancia que hay entre las actitudes de Larsen y la realidad -- del contexto en que se mueve. La distancia, la desproporción, el desajuste con su mundo es casi una forma de la locura: es negarse a reconocer lo obvio e instalarse en otro mundo de -- fantasmas. Pero en esta locura hay un aliento quijotesco: lo único que Larsen no pierde nunca es precisamente aquello que provoca su "locura" y su fracaso: la fidelidad a sus aspiraciones. "Había aceptado ahora enloquecer o morir", (9) nos dice Onetti en algún momento; pero ni aún aquí, en el fondo de su fracaso, acepta Larsen despojarse de sus anhelos.

La nada que es el astillero acaba por corroer las cosas, -- los objetos, los muebles que toca Larsen. Y corrompe toda la realidad, incluyendo a Larsen mismo. Conforme avanza la nove la se hace evidente que el mundo entero avanza hacia su extin ción, hacia la nada. En este momento el lenguaje deja de con cordar con la realidad. Los nombres de las cosas ya no tie nen relación con las cosas mismas. Nombrar el mundo es men tirlo. Conversar es siempre una forma del engaño. Todos los habitantes de Puerto Astillero tienen que interpretar, con as tucia, con desconfianza, el verdadero sentido de lo que escuchan. El lenguaje se convierte en una máscara, en otra --

(9) Op. cit., p. 51.

zã la más compleja- forma del disfrazamiento; en otra -tal - vez la más terrible- forma de la nada. El lenguaje no sirve para decir sino para no decir, para callar o mentir.

En todo este proceso de desmoronamiento Onetti no abandona nunca un humor desquiciante. Cuando leemos el enorme -contrasentido, el refinado absurdo de una escena en la que -Larsen piensa "que lo dejaban hablar por maldad", (10) Onetti nos enfrenta a un tiempo a la locura y a la risa loca. -Lo mismo sucede cuando el hambre, que le ha pasado del estómago al cerebro y a los huesos, obliga a Larsen a aceptar la -limosna sarcástica de Kunz y Gálvez, y en el momento mismo -de recibir la humillación de la dádiva se aferra a su dignidad y sonríe bondadoso "como si él ofreciera la comida", --mientras más allá del olor del asado "bisbeaba la letra de -nostalgia y desquite del tango gangoso en la radio". (11)

En este momento ya Larsen ingresa de lleno al mundo de la ilusión y la mentira. Aceptar la comida con un gesto de bondad es un acto de fe: es reconocer que necesita del engaño para defenderse de la vida, y que está dispuesto a intentarlo todo para sobrevivir. Pero estos son terrenos ya conocidos para Larsen. Esta es la vuelta de su pasado más fiel, el retorno de lo más íntimo y esencial de su vida. Un retorno de lo que ya vivió, de lo muerto, pero también un retorno

(10) Op. cit., p. 51.

(11) Op. cit., p. 52. La maestría de Onetti en estas escenas es incomparable. Entre lo que ese tango expresa y quienes lo escuchan hay una total adecuación: el tango puede ser cursi, derrotista, sentimentaloides, pero es un intento honesto de expresar una determinada realidad. La forma de expresión puede ser corrupta, pero esa corrupción no es sino una manera más de adecuación con el mundo corrupto que se expresa. Antes que Manuel Puig en novelas como Boquitas pintadas o La traición de Rita Hayworth, Onetti reivindica la honestidad que hay en lo cursi. Lo que nos muestra Onetti es que la expresión puede ser falsa, pero el sentimiento es auténtico. De algún modo esto es lo que Wilde señaló al afirmar que "toda la mala poesía se hace con sentimientos verdaderos".

de lo que le corresponde, de lo que él es, de su verdadera - identidad, de lo que habrá de ser siempre. "Acaso -nos dice Onetti- se haya abandonado, simplemente, como se vuelve en las horas de crisis al refugio seguro de una manfa, un vicio, una mujer". (12) Este es el regreso de lo pasado y muerto a la vida presente: la otra parte del movimiento pendular que domina a la novela.

El hecho mismo de llegar al astillero es un retorno - para Larsen. Es llegar al pasado. Porque el astillero ya no existe: es un fantasma, un pasado que se continúa engañosamente, absurdamente, y que convoca consigo todos los fracasos preteritos de Larsen, que él suponfa haber dejado atrás y que -- ahora vuelven a imponérsele a su vida. En el momento en que Larsen acepta hundirse en la inexistencia del astillero "comenzó a aceptar que era posible compartir la iluseria gerencia de Petrus, Sociedad Anónima, con otras ilusiones, con -- otras formas de la mentira que se había propuesto no volver a frecuentar". (13)

Precisamente en este momento, en el que asume su presente y su pasado, y el constante fracaso de su vida, Larsen adquiere su dimensión más verdadera y definitiva. En este momento conocemos su fondo humano: lo que antes nos había dejado conocer Onetti era sólo su disfraz de cinismo, el endurecido rostro de perdonavidas que muestra al mundo para protegerse y para tratar de engañar a su destino. Lo que se nos muestra ahora en total desnudez es su implacable anhelo de felicidad, su doloroso deseo de perfección, violentamente frustrado por lo inalcanzable, lo inexistente, lo ambiguo y engañoso.

 (12) Op. cit., p. 52.
 (13) Op. cit., p. 52.

En este momento también Larsen empieza a conocerse a sí mismo, a acercarse a su plena identidad. Pero se conoce a sí mismo en el extrañamiento, reconocerse es para él, "como estarse espíando, como verse lejos y desde muchos años antes... como si estuviera inventando un posible Larsen, como si pudiera señalarlo con el dedo y censurar la aberración".- (14) Larsen es él mismo en la medida en que es otro: en la medida en que acepta finalmente ser el protagonista de un destino que ha intentado burlar siempre.

Por esta razón resulta inevitable que cuando Larsen llega a sí mismo sienta que se abandona. Llegar a ser es como llegar a la muerte: "Era como si acabara de morir, como si el resto no pudiera ser ya más que memoria, experiencia, astucia, pálida curiosidad". (15) Larsen muere en su identidad y resucita en su identidad. Se entrega al "juego deliberado de continuar siendo Larsen". (16) Deja de sentirse él mismo y ve su propio rostro como el de otra persona: "Este señor que me mira en el espejo". (17) Sus mismos actos le resultan ajenos. El día que logra besar a Angélica Inés se queda incrédulo, "como si no se tratara, en realidad, de una mujer; o no fuera él quien lo había hecho". (18) Y --- cuando se busca en el recuerdo se siente aún más desligado de sí: "estaba vacío, separado de su memoria". (19)

En algún momento Larsen comprende su total anulación: "yo no soy yo, ni siquiera el cuerpo número 30 ó 40 que está-

- (14) Op. cit., p. 55.
- (15) Op. cit., p. 56.
- (16) Op. cit., p. 65.
- (17) Op. cit., p. 57.
- (18) Op. cit., p. 59.
- (19) Op. cit., p. 60.

ocupando esta noche el invariable Gerente General del astillero". (20) Sin embargo, este movimiento de despersonalización tiene un reverso: alejarse de su yo es para Larsen acercarse a su yo más verdadero. En el momento en que comprende la magnitud de su fracaso y de la nada que lo rodea, comprende el auténtico planteamiento de su destino y se ve a sí mismo en ese fracaso. En este instante, nos dice Onetti, "Larsen sintió el espanto de la lucidez". (21)

Larsen no sólo descubre que la nada es su substancia más esencial, sino que comprende que esa nada es también la verdad última del astillero, de Gálvez y Kunz, de los hombres y las mujeres que lo rodean, de Jeremías Petrus y de su casa celeste; en suma, de todo su contexto. La farsa de trabajar en un astillero inexistente ya no es su juego privado: es el juego de todos, la realidad misma. "Porque yo podía jugar a mi juego porque lo estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan, el juego es lo serio, se transforma en lo real". (22)

Su identidad ya no es la misma para Larsen. Pero tampoco el mundo es lo mismo. Ni los otros. Ni pueden seguir siendo lo mismo sus propósitos. A partir de este punto se nos entrega la verdadera historia de Larsen. No la historia de un hombre que intentó echar a andar un astillero fantasmal, sino la de un hombre que persiste en sus anhelos de perfección y esperanza. No un hombre dispuesto a anular su identidad, sino de un hombre que sostiene, a pesar de todo y contra sí --

 (20) Op. cit., p. 92.
 (21) Op. cit., p. 75.
 (22) Op. cit., p. 56.

mismo incluso, la lucha moral que implica preservarse, seguir siendo el que se es hasta la propia anulación.

El macró muestra finalmente su rostro verdadero: Larsen no es el cínico e inmovible explotador de mujeres, sino el vulnerable, el apasionado, el inconfesado perseguidor - del amor.

La parte final de El astillero es casi sólo esto: la historia de cómo Larsen desnuda el verdadero sentido de sus aspiraciones y casi llega a encontrar el amor. Larsen, el -- hombre equivocado, condenado a llegar siempre tarde a sí mismo y a sus posibilidades de felicidad, encuentra en el astillero a esa mujer perfecta que ha perseguido toda su vida, pero la encuentra demasiado tarde: ella es la mujer de Gálvez, tiene un embarazo -que Onetti califica de "monstruoso"- de nueve meses y está ya prácticamente muerta. No es pues de ninguna manera la mujer perfecta: es, como toda perfección, la que pudo, la que podría haber sido perfecta. En ella se repite - la fórmula que condena a todos los personajes de Onetti: la felicidad sería el pasado, si el pasado fuera diferente.

En una de sus páginas más conmovedoras, Onetti nos narra el momento en que esta mujer, preñada y moribunda, y Larsen -ya solo un "viejo atónito, apenas babeante" (23)- estuvieron a punto de encontrarse y sintieron más cerca que nunca antes en su vida la posibilidad del amor. La escena -no podría ser de otro modo- es una despedida. Como una forma más del sinsentido al que se mantiene fiel, pero también con una profunda lucidez, Larsen, sin deseos de hacerlo y sin poder encontrar un propósito que justifique su acto, besa a la mujer antes de irse.

(23) Op. cit., p. 137.

"Ella se dejó besar y abrió la boca: se mantuvo inmóvil todo el tiempo que Larsen quiso. Después retrocedió hasta tocar la mesa y lentamente, ostensiblemente, alzó la mano y golpeó la mejilla y la oreja de Larsen. El golpe lo hizo más feliz que el beso, más capaz de esperanza y salvación.

-Señora- murmuró, y quedaron mirándose fatigados, con una leve alegría, con un pequeño odio cálido, como si fueran de veras un hombre y -- una mujer". (24)

El beso ha sido el testimonio de una imposibilidad: - el reconocimiento recíproco de una voluntad de darse lo que - de hecho ya no se pueden dar. Es un acto vacío, muerto de an temano. Sólo la bofetada es real: es la verdadera, la máxima entrega que la mujer puede hacerle a Larsen. Es, al fin, una reacción, una pequeña forma del amor y del odio. Con esa bofetada ambos descubren que no se aman pero que pudieron amarse en otro tiempo. Por eso experimentan una desconocida alegría. Y Larsen dice en seguida, aferrándose a la nostalgia - de lo que nunca fue "-También hubo para nosotros un tiempo en que pudimos habernos conocido -dijo-. Y, siempre, como usted decía, un tiempo anterior a ése". (25)

El voraz esfuerzo por amarse, el beso, la bofetada, - la despedida, todo esto es un homenaje cifrado a ese amor que pudieron haber vivido, a la pasión que pudieron haber sentido -si existieran, si de verdad fueran un hombre y una mujer. - Hay aquí un beso tardío de dos seres casi inexistentes que mi ran hacia un pasado remoto, irrecuperable, increíble ya a --- fuerza de lejano y gastado. Como Jorge Malabia, como Brausen, como tantos personajes de Onetti, Larsen y la mujer de Gál--

(24) Op. cit., p. 135.

(25) Op. cit., p. 135.

vez imaginan una vez más que la felicidad sólo puede encontrarse en el pasado.

El anhelo de perfección que hace de Larsen un artista - "la mujer perfecta, el prostíbulo perfecto"- y la fidelidad a ese anhelo que lo convierte en un ser trágico, le conceden aquí, en el momento de su ruina más total, un tardío y sarcástico atisbo de sus posibilidades incumplidas. De nuevo - Larsen se detiene ante las puertas mismas del cielo: no habrá de encontrar ya nunca a la mujer perfecta, pero alcanzó a conocer, cadáver ya él mismo, el cadáver de esa mujer. La perfección estuvo en el pasado, o en un tiempo anterior al pasado. Saberlo es sólo confirmar la desgracia. Esta es la concepción trágica que condensa el sentido de la vida -danzas de decir la desvida- de Larsen. Una vida destinada a la ausencia, a todas las formas del vacío, al anhelo sin encuentro, "a la espera más que a la esperanza", a padecer todos los deseos imposibles, a soportar los más atroces desencuentros.

Pero Larsen tiene, así sea en el momento más oscuro, un atisbo de luz: el presentimiento vago de la existencia, ya pasada, de un cielo imposible pero cierto. Y esto es suficiente para que alcance si no la felicidad por lo menos la ironía; no la comunión con otra persona, pero sí al menos una forma "de soledad más soportable". (26)

Todavía habrá de hacer Larsen un intento más de escapar a su condición limitada y alcanzar a Angélica Inés y su casa celeste. Pero ese intento sólo sirve para hacerle reconocer, con mayor claridad aún, esa limitada condición que le es propia. Con este intento, y con su fracaso inevitable, Larsen-

(26) Op. cit., p. 135.

vuelve más a sí mismo. Cuando cree que Josefina, la servienta de Petrus, le abrirá finalmente la recámara de Angélica - Inés, la única recámara a la que tiene acceso es a la de la misma sirvienta. Esta derrota sarcástica es una posibilidad más de aceptación. Y Larsen acepta, con rabia y entusiasmo. Con Josefina, Larsen vuelve una vez más a lo mismo, a lo que le -- es propio: "Estaba otra vez en la primera juventud, en una - habitación que podía ser suya o de su madre, con una mujer - que era su igual. Podía casarse con ella, pegarle o marchar - se; y cualquier cosa que hiciera no alteraría la sensación - de fraternidad, el vínculo profundo y espeso". (27)

Con Josefina, Larsen reconoce su limitada condición so- cial: su limitación de clase, que le niega una mujer más ri- ca, como le ha negado antes una clase superior de triunfos e incluso una clase superior de aspiraciones. Pero también re- conoce su limitada condición humana: la imposibilidad última a la que lo condena su propia naturaleza de hombre. Ambos - sentidos se expresan en la frase con la que Larsen acepta, - como inevitable, el hecho de haber llegado únicamente a la - recámara de la sirvienta: "Larsen sonrió en la penumbra, -- 'Nosotros los pobres', pensó con placidez". (28)

Esta es la final aceptación de Larsen. "No quiso ente- rarse de la mujer que dormía en el piso de arriba, en la tie- rra que él se había prometido". (29) Y a la mañana siguien- te, al despedirse, tampoco "quiso volverse, ni antes ni des- pués del beso, para mirar la forma de la casa inaccesible. - Al final de la avenida, dobló hacia la derecha y se puso a -

(27) Op. cit., p. 165.

(28) Op. cit., p. 164.

(29) Op. cit., p. 165.

caminar en dirección al astillero. Ya no era, en aquella hora, en aquella circunstancia, Larsen ni nadie". (30) Ha re corrido de principio a fin su destino ineludible, y lo único que le queda es morir la doble muerte que Onetti -o Díaz -- Grey, el verdadero Dios de esta historia- le tiene reservada para él en la siguiente, y última, página de la novela.

(30) Op. cit., p. 165.

C A P I T U L O S E X T O

"Pues todo tiene que deshacerse en la nada, si quiere persistir en el ser".

Goethe

NEGAR EL MUNDO: REINVENTAR EL MUNDO

Un doble propósito fundamental explica el sentido total - de la obra de Juan Carlos Onetti: negar el mundo, reinventar - el mundo.

Negar el mundo: denunciar la irrealidad de nuestras más - fáciles convicciones, hacer saltar nuestra más acogedoras inercias.

Reinventar el mundo: sacar a luz nuestras zonas más oscuras, darle nombre -y con el nombre existencia- a esos espacios de la experiencia que nos son usualmente inaccesibles, y que - sólo por esa razón calificamos de inexistentes.

Ambas tareas -negar reinventar- son inseparables: recíprocas y complementarias. En este proceso tienen que salir a flote nuestras verdades más profundas, nuestras pesadillas más funestas, nuestros más arraigados pavores. Pero deben salir también nuestros deseos más auténticos, más corrosivos, más irrefrenables.

Onetti nos muestra cómo esa zona callada, por decirlo -- así, de nuestras vidas tiene una innegable existencia. Esa -

zona callada del hombre adquiere en su obra un nombre y un sentido. A tal punto precisos, que el resto -los espacios- de seguridad y de orden- empieza a resquebrajarse en una forma incontenible. Lo que Onetti nos ofrece pues, a través de personajes enajenados y hundidos en el fracaso, es un viaje hacia nosotros mismos. Mejor dicho: un viaje hacia ese otro, o esos otros, que es también nuestro yo -y tal vez nuestro-- yo más verdadero. Michel Foucault ha dicho que "el pensamiento moderno avanza en esta dirección en la que lo Otro -- del hombre debe convertirse en lo mismo de él". (1) La obra de Onetti es una prueba clara de este movimiento.

Pero acercanos a nuestro Otro es siempre alejarnos también de algún yo, de alguna parte de nuestro yo. Lucien Goldman ha mostrado cómo las mayores obras literarias son -- aquellas que surgen en un momento histórico de crisis y dan testimonio a la vez de un mundo que desaparece y de otro que empieza a vislumbrarse. (2) Lo que es cierto a nivel de la sociedad, es cierto también para el individuo. El yo desintegrado que muestran los personajes de Onetti corresponde a una sociedad igualmente desintegrada. El yo de un personaje que se esfuma refleja un mundo también en proceso de aniquilamiento. Y ese otro yo que surge en el individuo es el -- primer indicio de un mundo otro que empieza a abrirse paso.- Negar el mundo: inventar el mundo.

El mérito de un gran artista -el mérito de Onetti en este caso- es señalar el mundo que desaparece y señalar igualmente el mundo que empieza a ser posible. De este señalamiento -

(1) Michel Foucault: Las palabras y las cosas. (Una arqueología de las -- ciencias humanas). Siglo XXI, 1968. 375 pp.

(2) "Su obra (de los grandes autores) refleja el paso de una época a --- otra, un mundo en el que la universalidad de los antiguos valores se ha hundido y en el que otros nuevos se están gestando". Lucien Goldman: "creación literaria, visión del mundo y vida social". En Adolfo Sánchez Vázquez: Estética y marxismo. Era 1970, t. I, p. 294.

opuesto e indisoluble brota la tensión y el movimiento dialéctico que hay en su obra. Esa obra parte de una visión trágica. Una visión trágica total y coherente, algo que raramente nos ha ofrecido la literatura latinoamericana. Esta visión no se alimenta de pesimismo, sino de lucidez: surge de la capacidad de advertir hasta qué medida nuestro momento histórico presencia una total descomposición de valores apenas ayer vigentes. Toda conciencia lúcida, nos ha recordado Octavio Paz, es ya una conciencia trágica. Y toda conciencia trágica, podríamos añadir, es una conciencia crítica. Y por lo tanto no tiene nada que ver con una negatividad sin más, con un simple nihilismo.

Desde Nietzsche sabemos que la tragedia es algo muy distinto al simple pesimismo. En sus estudios de filología clásica -erráticos en tantos puntos- Nietzsche vio con toda claridad que lo propio de la tragedia es una afirmación de la vida. La lucidez que hay en lo trágico apunta finalmente no a la aniquilación sino a la plenitud del ser. Porque "el hombre prefiere querer la nada a no querer". (3) Lo mismo sucede en Onetti: su visión trágica es un ansia de plenitud y de absoluto. El deseo de sus personajes -hasta de los suicidas, que son tantos- puede partir de un deseo de muerte y aniquilación, pero apunta siempre, incluye siempre un más profundo deseo de vida, una más esencial pasión de totalidad. Sólo si tenemos en cuenta esta ambigüedad podremos comprender de una manera cabal el sentido del mundo que Onetti despliega ante nosotros.

Algunos puntos básicos en el mundo onettiano: todo lo existente está condenado al fracaso; la distancia que media -

(3) Friedrich Nietzsche: La genealogía de la moral. Alianza Editorial. -- 1972. p. 186.

entre la realidad y el deseo, entre lo que se puede y lo que se quiere, es insalvable; todo deseo implica por tanto un imposible; toda satisfacción, consecuentemente, no es más que un engaño: no una verdadera satisfacción, sino una resignación que equivoca el verdadero objeto del deseo -objeto que siempre, por definición, está situado un poco más allá, en lo inalcanzable.

Además, en el mundo de Onetti si Dios no ha muerto todavía, ha perdido ya ciertamente su divinidad. Está flaqueando: en su última novela, La muerte y la niña, la estatua -- que simboliza a Dios, al fundador de Santa María, aparece una mañana con una cara que empieza a ser ya de caballo, de bestia. De pronto Dios, al igual que los otros personajes de Onetti, descubrió que la identidad que creía tener es falsa. -- Tal vez este Dios caído todavía controla a medias el destino del individuo, pero el destino del mundo ya se le ha escapado definitivamente. Mundo loco: mundo sin Dios, mundo sin rumbo. Y dentro de ese mundo, el hombre ha sido creado para la imperfección, para la soledad y la muerte. Y ni siquiera en la otra vida hay salvación: el cielo existe, pero es blasfemia decir que el hombre puede alcanzarlo. (4) Y es dentro de este contexto en el que Onetti hace que sus personajes man tengan una lucha moral -cuyo relato es la propia obra de este autor- que les permite trascender su limitada condición humana y, en el momento mismo de aceptar íntegramente su destino trágico, alcanzar una estatura heroica. Héroe conflictivosin duda: caóticos, dionisiacos, negativos.

 (4) "Cuando habla de la eternidad, aludo a la eternidad divina; cuando menciono el Reino de los Cielos, me limito a aseverar su existencia. No lo ofrezco a los hombres.-- (...) Dios existe y no es una posibilidad humana". La vida breve, p. 199.

Posiblemente la mayor influencia que Nietzsche ha ejercido sobre la literatura esté relacionado con su idea -o su demostración- de que el verdadero centro de la tragedia es Dionisio, y Apolo sólo una figura contrastante. Lo apolíneo conduce al equilibrio, a la razón y al orden. Conduce, en las sociedades modernas, a la riqueza material y al éxito. El principio dionisiaco es el perfecto reverso. Establece el caos. Salta barreras, destruye diferencias y límites. Es desbordamiento más que orden. No persigue el progreso, sino el éxtasis y la anulación del yo individual. Lo dionisiaco implica, claramente, una posición radicalmente antisocial.

A pesar de las diferencias de planteamiento y perspectiva, las observaciones de Nietzsche no están muy distantes de lo que Hegel entendía por negatividad -aquello que crea lo absoluto- y de su exaltación de la conciencia vil en contra de la conciencia noble. "...la conciencia noble -afirma en la Fenomenología del espíritu- es vil y abyecta, lo mismo que la abyección se trueca en la nobleza de la libertad más cultivada -de la autoconciencia". (5) Lo vil de algún modo se aproxima a lo dionisiaco: ambos conceptos expresan una oposición a una moral rígida -no dialéctica-, a normas establecidas y utilitarias, a la cultura o a la sociedad misma.

Pero Hegel va aún más lejos. En una auténtica transvaloración dialéctica de todos los valores, Hegel celebra la vileza, desprecia al "alma honesta" y nos muestra, mediante el análisis histórico, en qué manera el concepto de "nobleza" corresponde únicamente a una torpe servidumbre a las normas del monarca, del estado, de la sociedad. El ser alienado, desintegrado, en absoluto desgarramiento, es en cambio aquel que se -

(5) G. W. F. Hegel: Fenomenología del espíritu. F.C.E. 1966. p. 307.

libera de esa servidumbre a un poder externo -que en última instancia no es más que el poder de la clase social dominante- y busca en sí mismo una autonomía y una realización plenas.

Por esta razón para Hegel la verdadera enajenación es - el no estar enajenado, y el total desgarramiento es la única manera de la plenitud, "el ser para sí -nos dice- es más bien la pérdida de sí mismo y el extrañamiento de sí más bien -- la autoconservación". (6) Y más adelante: "la conciencia -- desgarrada es la conciencia de la inversión, y además de la inversión absoluta; lo dominante en ella es el concepto que reúne los pensamientos desperdigados para la conciencia honrada y cuyo lenguaje es, por tanto, pleno de espíritu". (7)

"El extrañamiento de sí (es) más bien la autoconservación". Esta idea no ha perdido hoy un ápice de su poder. Al contrario, la ha robustecido y ramificado. Se trata tal vez de la idea más entrañable a nuestra cultura. Una idea que -- subyace lo mismo en la afirmación de que la pérdida es la verdadera ganancia y la ganancia la pérdida, de que entre más se tiene menos se es, ya que el poseer enajena y convierte "la lealtad en felonía, el amor en odio y el odio en amor, la virtud en vicio y el vicio en virtud" (Marx); la idea de que la muerte, la anulación, es la mayor forma de plenitud (Alejandro Kojève, George Bataille); la idea de que la locura es la verdadera forma de la salud, su más alta expresión (Foucault, Laing, Cooper, etc.), por sólo citar algunas de sus manifestaciones más notables.

Lo que alienta siempre en esta transvaloración de los -

(6) Op. cit., p. 307.

(7) Op. cit., p. 308.

valores es un ataque abierto, no a lo social mismo sino a la imperfecta realización de lo social que se da en nuestra época histórica. Este ataque es una base esencial de la obra de Onetti. Retomando para la literatura el reto que le planteaba Marx a la filosofía en la última de sus tesis sobre Feuerbach, Onetti no sólo quiere interpretar o describir el mundo sino modificarlo. Y modificarlo sólo puede significar abolirlo o reinventarlo: hacerlo otro. Sus héroes, desde Eladio Linacero hasta Jorge Malabia, Brausen y Larsen, hacen de sus vidas una constante oposición a los valores establecidos. Su esencia es esa negatividad hegeliana: una voluntad de perderse que es una voluntad de absoluto, una desintegración que es búsqueda de la unidad perdida, un desgarramiento interno que es la más auténtica forma de la plenitud.

Larsen, en especial, es el héroe de Onetti que encarna esta lucha moral que exige el sacrificio propio como la única forma de preservarse a sí mismo en un mundo enajenado. El lento descenso a la muerte que cumple en El astillero es una esforzada ascensión hacia sí mismo. Perdiendo su identidad, descubriendo un rostro extraño ante el espejo, sintiéndose separado hasta de su propia memoria, lo que hace Larsen es siempre avanzar hacia su más auténtica identidad. "El espíritu no obtiene su verdad -dice Hegel- sino encontrándose a sí mismo en el desgarramiento absoluto". Ese desgarramiento es el que vive Larsen a partir de una inmovilidad social que lo condena a su propia clase -"nosotros los pobres"- y de una trágica condición humana que lo condena al deseo y a la infinita insatisfacción que es lo esencial del deseo.

Consciente de su desgarramiento, Larsen tiene que ser necesariamente nostálgico. Porque la nostalgia es precisamente eso: la conciencia de una distancia -temporal, física, metafísica-, el dolor de una separación, de una unidad perdi

da. ¿Pero qué mayor distancia, qué mayor desgarramiento puede haber que el impuesto por la muerte? Como Jorge Malabia, Junta Larsen padece sobre todo la nostalgia de la muerte. Pero la padece doblemente: como vivo y como fantasma, como un hombre que llega al astillero -es decir, la nada- en "actitud de resucitado" y como un hombre que desde la vida se precipita a la muerte. Los gerentes del astillero, nos dice -- Onetti, "Miraban como si acabaran de resucitar y como seguros de que el recuerdo de la muerte recién dejada -un recuerdo intransferible, indócil a las palabras y al silencio- era ya para siempre una cualidad de sus almas. No volvían de un lugar determinado, según sus ojos; volvían de haber estado - en ninguna parte, en una soledad absoluta y engañosamente poblada por símbolos: la ambición, la seguridad, el tiempo, el poder. Volvían, nunca del todo lúcidos, nunca verdaderamente liberados, de un particular infierno creado con ignorancia por el viejo Petrus".(8)

Doble tránsito y doble nostalgia de Larsen: de la vida a la muerte, de la resurrección a la nada. El es a un tiempo el hombre que resucita y el hombre que muere. El que -desde la locura, desde el fracaso- muere a lo que en sí había de "noble", de falso, de mera servidumbre a un mundo corrupto.- El que -desde su abnegación incorruptible, desde su esencial fidelidad a sí mismo- resucita, renace para sí, para ese absoluto desgarramiento que es la única forma de ser y preservarse.

Hemos visto ya que para Lezama Lima no hay mayor desgarramiento que la muerte. Y puesto que la poesía busca la -- unidad absoluta, y la metáfora no es sino la unión de lo que anteriormente se veía como distante, la resurrección tiene -

(8) Op. cit., p. 86.

que ser la más hermosa de las imágenes poéticas posibles.

El astillero, la obra maestra de Onetti, sin la cual el sentido de toda su tarea como escritor se escapa, es en última instancia una prolongada meditación sobre la muerte, habitada por una imagen de resurrección. Una de las más bellas - imágenes de resurrección que nos ha dado la literatura latinoamericana.

B I B L I O G R A F I A

1) OBRAS DEL AUTOR

Obras Completas. Aguilar. 1970. 1431 pp. Prólogo de -- Emir Rodríguez Monegal, pp. 9-44. Incluye: El pozo, -- Tierra de nadie, Para esta noche, La vida breve, Los -- adioses, Para una tumba sin nombre, El astillero y Cuentos Completos.

Cuentos Completos. Ediciones Corregidor. 1974. 384 pp. Prólogo de Jorge Ruffinelli. pp. 7-18.

La vida breve. Editorial Sudamericana. 1968. 295 pp.

El astillero. Salvat Editores, con la colaboración de Alianza Editorial. 1970. Prólogo de José Donoso, pp. 11-15. 167 pp.

Juntacadáveres. Alfa 1964. 258 pp.

La muerte y la niña. Ediciones Corregidor. 1973. 135 pp.

2) OBRAS SOBRE EL AUTOR

Afinsa, Fernando: Las trampas de Onetti. Alfa, 1970. 194-pp.

Benedetti, Mario: "Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre"; Siempre, núm. 793, septiembre 4 de 1968. (Las dos primeras partes de este trabajo aparecen en Literatura uruguaya siglo XX. Alfa. 1963. pp. 76-95.)

Franco, Jean: The Modern Culture of Latin America. Frederick A. Praeger Publishers. 1967. pp. 200 y 246.

Grande, Félix: "Con Onetti" Plural núm. 2. Noviembre de 1971. pp. 13-16.

Harss, Luis: "Juan Carlos Onetti o las sombras en la pared", en Los nuestros. Edit. Sudamericana. 1966. pp. 21'-251.

Manjarrez, Héctor: "Onetti: el infierno son los demás, -- que soy yo mismo". Siempre. núm. 538, 1o. de mayo de 1972.

Rodríguez Monegal, Emir: Literatura uruguaya de medio siglo. Alfa. 1966. pp. 221-260. (El ensayo que contiene este libro resume tres trabajos anteriores, publicados en Narradores de esta América. Alfa. 2t. 359 y 465 pp.)

Varios: Onetti. Biblioteca de Marcha. 1973. 291 pp. Selección, cronología y preparación: Jorge Ruffinelli. (Contiene ensayos de: Mario Benedetti, Rubén Cotelo, Jaime Concha, Jorge Ruffinelli, Hugo J. Verani, Wolfgang A. --- Luchting, John Deredita, Emir Rodríguez Monegal).

Varios: Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti. Casa de las Américas. 1969. 197 pp. (Contiene ensayos de: Carlos Maggi, María Esther Gilio, Angel Rama, Mario Bene-

detti, Emir Rodríguez Monegal, Arturo Sergio Visca, Juan Carlos Ghiano, Nelson Marra, Luis Harss, Manuel Martínez Carril, Ricardo Latcham, Jacques Fressard, Lucien Mercier, José Pedro Díaz, Elisa Lerner).

Varios: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. Núms. 292-294. Octubre-diciembre 1974. 750 pp. (Número doble especial dedicado a Onetti. Contiene tres textos de Onetti, 18 poemas para Onetti y 46 ensayos sobre su obra, además de una detallada bibliografía).