

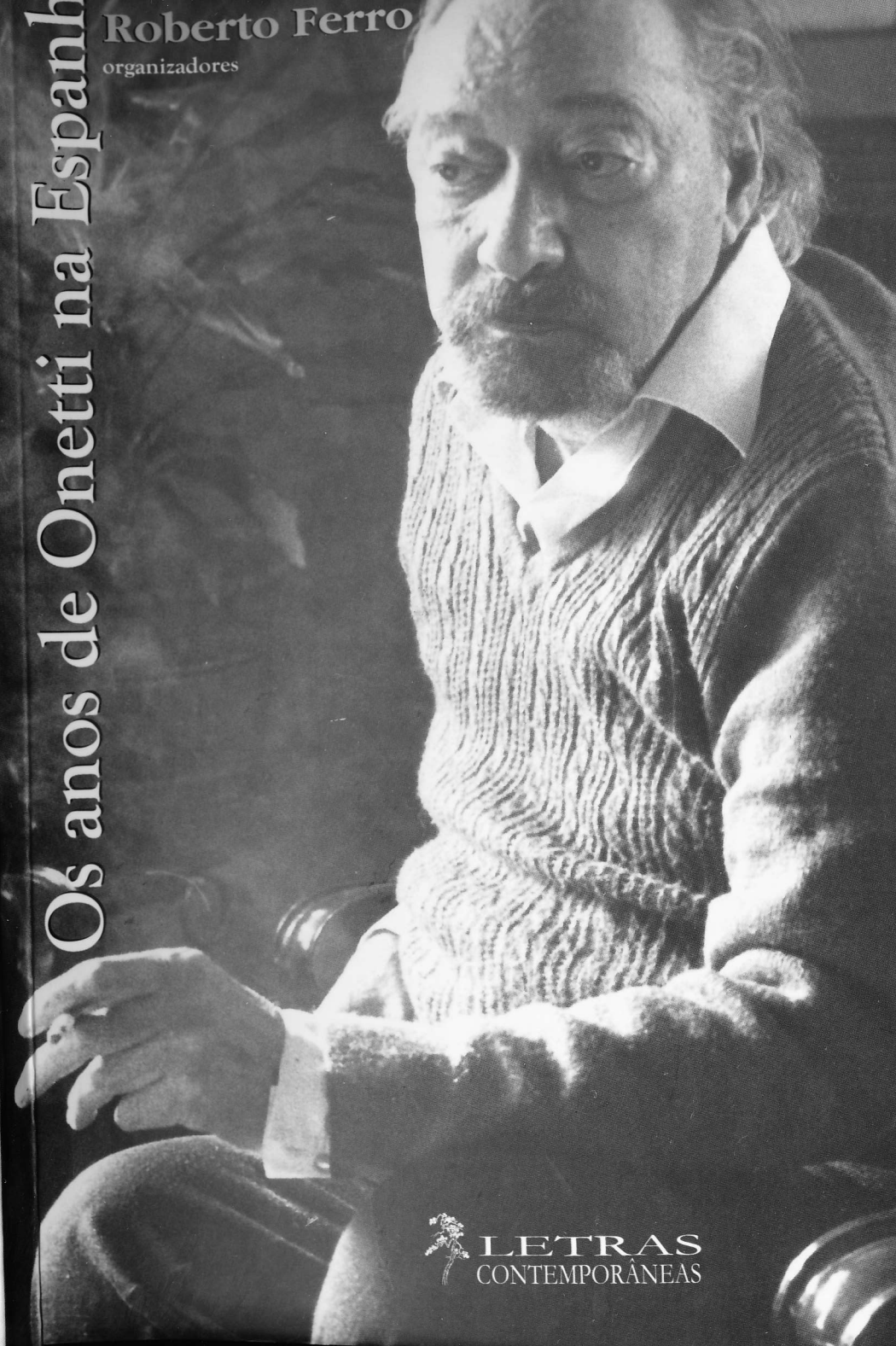
Os ensaios e artigos aqui reunidos são resultado de uma seleção dos trabalhos apresentados durante o simpósio internacional *Os anos de Onetti na Espanha*, realizado do 21 ao 23 de outubro de 2009, na Universidade Federal de Santa Catarina. Em 2009, foi celebrado o centenário do nascimento do escritor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



OS ANOS DE ONETTI NA ESPANHA

Os anos de Onetti na Espanha

Roberto Ferro
organizadores



 **LETRAS**
CONTEMPORÂNEAS

Copyright © 2010, by Liliana Reales e Roberto Ferro

Edição, preparação de originais e capa
Fábio Brüggemann

Fotografia da capa
Fiara Bemporad

Diagramação e projeto gráfico
Estúdio Letras Contemporâneas

Conselho editorial
Fábio Brüggemann
Daniel Mayer
Péricles Prade

ISBN 978-85-7662-053-2



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

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

Todos os direitos desta edição reservados a

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

SUMÁRIO

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

Francisca Nogueroles

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jorge Malabia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La mujer perdida y recuperada por la palabra

Paso ya a comentar el importante rol jugado por la mujer en la narrativa onettiana. Como señaló tempranamente Fernando Aínsa: “Lo que motiva al personaje de Onetti, lo que únicamente logra romper su estado existencial básico -el fatalismo- es la presencia de una mujer y las relaciones que suscita” (Aínsa, 1970, p. 93). Elena Martínez matizará esta afirmación, recalando que, más que la mujer en sí misma, importarán las versiones de su vida elaboradas por uno o varios varones:

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

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

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

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

Y yo la, lo pierdo doy mi vida.
A cambio de vejeces y ambiciones ajenas
Cada día más antiguas, suciamente deseosas y extrañas.
Ir y no lo haré, dejar y no puedo (Onetti, 2007, p. 381).

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

(...) Pensarte y no verte
Sufrir en ti y no alzar mi grito
(...) Estoy desnudo y lejos, lo que me dejaron,
(...) Desnudo, solo, desarmado
bamboleo mi cuerpo enmagrecido
(...) Ningún otro país y para siempre.
(...) Soy mayor
Ya ni siquiera creo,
En romper espejos
En la noche
Y lamerme la sangre de los dedos
(...) Muerto por la distancia y el tiempo
Y yo la, lo pierdo, doy mi vida,
A cambio de vejeces y ambiciones ajenas

Cada día más antiguas, suciamente deseosas y extrañas.

Volver y no lo haré, dejar y no puedo.

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

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

El detective “escritor”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Los argumentos, narrados a partir de elipsis, silencios e incisos, nos obligan a “lamentarnos” como lectores ante una situación

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

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

Un autor clásico

Quiero terminar mi exposición aludiendo al inimitable estilo de Onetti, presente en cada una de las frases que componen “Presencia”. El autor, que alimentó la ambición de “conocer todas las palabras que están a mi disposición en el diccionario (...) y emplearlas con tal exactitud que no admitan sinónimos, y en el momento preciso” (Onetti, 2005, p. XLVIII), empleó con tal precisión el lenguaje que llevó a Luis Rosales a definir las suyas como “palabras descalzas”. Este hecho es corroborado por Mario Vargas Llosa – “Es tan eficazmente funcional desde la primera hasta la última línea que parece invisible, no estar allí, desaparecer en lo que narra, el supremo éxito de una ficción: no parecer escrita sino ocurrida, vivida” (Vargas Llosa, 2008: 139) –, lo que no implica la ausencia de pasajes de brutal e irredenta poesía: un adjetivo al desgaire, unas pocas imágenes repetidas, unos trazos impresionistas y el lenguaje abrasa al lector con su frialdad.

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

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

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

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

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

Notas

- ⁷ A partir de ahora citaré el relato colocando entre paréntesis la página de la que procede la cita.
- ⁸ La búsqueda de la mujer a través de la ficción puede convertirse en una verdadera ocupación existencial, como le ocurre asimismo al protagonista de *Cuando entonces*: “Sin indignación y aceptando la muerte de Magda, dejé para siempre de no encontrarla. Esta persecución en la nada ya se había convertido en un quehacer” (Onetti, 2007, p. 922).
- ⁹ La relación existente entre Malabia y el detective es similar a la que se establece entre la protagonista de “Un sueño realizado” y Langman, director teatral venido a menos que, de nuevo a cambio de dinero, accede a representar en las tablas un momento en que la mujer fue feliz. El realismo con el que ésta se embarca en la aventura queda de manifiesto en la frase que espeta al cínico Langman: “¿Sí? Entonces usted, haga el favor, me dice cuánto dinero vamos a gastar para hacerlo y yo se lo doy” (Onetti, 1998, p. 108).
- ¹⁰ Su actitud puede compararse a la que aconseja Larsen a Medina en la primera parte de *Dejemos hablar al viento*: “Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos” (Onetti, 2007, p. 767).
- ¹¹ En la misma línea, el Riso de “El infierno tan temido” prefiere abandonar a su mujer para, posteriormente, “imaginar actos de amor nunca vividos y ponerse en seguida a recordarlos con desesperada codicia” (Onetti, 1998, p. 222), situación frustrada por la aparición de fotografías en las que ésta, cruel y sistemáticamente, se muestra manteniendo relaciones sexuales con diferentes hombres.
- ¹² Recuerdo la afición de Onetti por el tango y algunos versos de “Amurado”, que compaginan perfectamente con la situación de Malabia en “Presencia”: “Campaneo a mi catrera y la encuentro desolada./ Sólo tengo de recuerdo el cuadrito que está ahí./ pilchas viejas, unas flores y mi alma atormentada.../ Eso es todo lo que queda desde que se fue de aquí (...)” (De Grandis, 1927).

Bibliografía

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

Wladimir Antônio da Costa Garcia

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

- BORGES, Jorge Luis. “La postulación de la realidad”, en *Discusión* [1932]. *Obras completas I*. Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 217-221.
- CAMPANELLA, Hortensia. “La poblada soledad del escritor”, en *Onetti*, 2005, pp. XXV-LXV.
- GALLEGOS CUIÑAS, Ana. “Balas, whisky y cigarrillos: Onetti en España”, en <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/acerca/gallego.htm> (10/09/2009).
- GRANDIS, José de. “Amurado”. Tango con música de Pedro Maffia y Pedro Laurenz, 1927. Accesible en http://www.todotango.com/spanish/las_obras/letra.aspx?IdLetra=354. (12/07/2009).
- HOLQUIST, Michael. “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-war Fiction”, *New Literary History*, 1972, nº 3, pp. 135-156
- LUDMER, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- _____. “Figuras del género policial en Onetti”, *Texto crítico*, 1980, nº 18-19, pp. 47-50.
- MARTINEZ, Elena. “Espacio homosocial en ‘Bienvenido, Bob’, ‘Presencia’ y *Cuando entonces* de Juan Carlos Onetti”, *Letras Hispanas*, 2006, nº 3.2, pp. 29-38. Accesible en <http://letrahispanas.unlv.edu/vol3iss2/Homosocial.pdf> (07/07/2009).
- MERIVALE, Patricia y SWEENEY, Susan E. (eds.). *Detecting Texts. Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- MOTERROSO, Augusto. *La vaca*. Madrid, Alfaguara, 1998.
- Muñoz Molina, Antonio. “Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti”, en *Onetti*, 1998, pp. 11-26.
- Noguerol, Francisca. “Juan Carlos Onetti, cuentista”, en <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/acerca/noguerol.htm> (08/09/2009).
- ONETTI, Dolly. “Me duelen las ventanas”, en *Onetti*, 2005, pp. XVII-XXII.
- ONETTI, Juan Carlos. “Balada del ausente”, *Casa de las Américas*, La Habana, julio-agosto de 1976, p. 97.
- _____. “Presencia”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 1978, nº 339, pp. 369-374.
- _____. *Presencia y otros cuentos*. Madrid, Almarabu, 1986.
- _____. *Cuentos completos*. Madrid, Alfaguara, 1998.
- _____. *Obras completas. Novelas I (1939-1954)*. Hortensia Campanella ed. Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2005.
- _____. *Obras completas. Novelas II (1959-1993)*. Hortensia Campanella ed. Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2007.
- PACHECO, José Emilio. *Contraelegía*. Francisca Noguerol ed. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009.
- PREGO, Omar y PETIT, María Angélica. *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*. Madrid, SGEL, 1981.
- VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid, Alfaguara, 2008.
- VERANI, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas, Monte Ávila, 1981.
- VILLORIO, Juan. “Adivine, equívoque: los cuentos de Juan Carlos Onetti”, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p328/12048401996082658532624/index.htm>. (09/08/2009).