

LIBROS

Onetti: el compromiso con uno mismo

Juan Carlos Onetti, considerado por la crítica uruguaya como su más grande novelista de este siglo, o tal vez simplemente como su más grande novelista, no integra la constelación del «b o m» latinoamericano. Los editores franceses e ingleses son claros cuando tratan de fundar su tibi interés en el escritor: «Le falta... le falta... ¿cómo le explicaría?...». «Sí, le falta lo que un lector europeo quiere encontrar en la América Latina que él imagina: exuberancia febril, sensualidad desbordante, intuición desenfrenada, espíritu mágico». Pero Onetti es un hijo del Río de la Plata. Viene de una tierra sin indios indescifrables, ni negros extrovertidos. Es un escéptico, melancólico testigo de un pueblo escéptico y melancólico; recibió y transmite una nostalgia apática heredada de abuelos y bisabuelos trasplantados.

Onetti tiene ahora alrededor de sesenta años, una recurrente falta de sueño que suele obsesionarlo y una mujer rubia de aire adolescente que toca el violín varias horas al día. Vive en un sexto piso, frente al mar, en un edificio sin portero eléctrico ni de ninguna clase, sin «boxes» para baúles ni incinerador de basura. Un viejo edificio carcomido por los años, el desinterés y el olvido. No es fácil entrevistarle. Los periodistas lo fastidian; si son mujeres, lo fastidian igual.

—Dígame a su patrón que en lugar de mandarme esclavas a entrevistarme, haga hacer la crítica

de mi último libro —dijo esa mañana cuando lo enfrenté en su casa.

—¿Qué gracioso! Nunca pensé que a usted pudiera interesarle lo que opinan los críticos.

—¿De lo que digo lo deduce? Cuando haga reportajes no deduzca nada.

—Lo tendré en cuenta. ¿No le importa entonces?

—A eso no le respondo. La obligación de la crítica es juzgar. Para bien o para mal, juzgar.

—¿Acepta a los críticos cuando éstos señalan en usted la influencia de Faulkner?

—Detrás de la cabeza de Onetti, Faulkner me miraba. Una hermosa cara



de cuarenta años, clavada en la pared con cuatro chinchas.

—Y bueno, sí; la influencia de Faulkner se dio. Fundamentalmente, en «Para esta noche».

—¿En el estilo?...

—No, en la manera, en la manera. Se empieza a desarrollar una idea o a relatar un suceso, y el relato se corta, sigue por otro camino. Una asociación de ideas, un recuerdo, hace perder la línea primitiva. La gente, cuando habla, hace lo mismo; por supuesto, sin hacer estilo.

—¿Cómo empezó a escribir?

—Desde que me acuerdo invento historias. De adolescente solía ir al puerto a ver los barcos cargueros, barcos que llegaban del otro lado del océano con nombres cuyo significado no entendía.

—Escribía esas historias...

—Las imaginaba... es lo mismo.

—¿Podría no escribir?

—No, no podría.

—En una isla desierta,

sabiendo que nunca nadie lo va a leer, ¿escribiría igual?

—Sí...; bueno, no quiero decir que con un lápiz y un papel. Quiero decir que imaginaria historias.

—Historias llenas de adolescentes con alma de niñas y mujeres maduras con méritos para la condenación eterna.

—¿Por qué dice eso?

—Porque así son las mujeres en sus libros... y porque conociendo su vida privada, pienso que eso no es gratuito. Hay hilos muy claros que unen su literatura y su vida. En «La cara de la desgracia», escrita veinticinco años después de «El pozo», está el mismo Onetti y su ensueño de apresar la inocencia. ¿Cómo se resuelve en su vida? Entra a funcionar el gran titiritero. ¿Se confiesa como un experto titiritero?

—Lo he sido... lo he sido... ahora no puedo. Tengo barriga.

—Sin embargo...

—Bueno, la vocación la tengo...

—Está a la vista.

—No sé a qué se refiere.

—Me refiero a su vida privada. Su mujer tiene la frescura y la inocencia de una niña de quince años.

—¿Y qué tengo que ver yo con eso?

—Creo que es un homenaje que ella le rinde.

—Lo que usted dice es tonto, y lo que yo creo, indemostrable.

—Pregúntele a Simone de Beauvoir de qué manera nos modificamos las mujeres para retener a los hombres. Una mujer que está con usted tiene una espada de Damocles sobre la cabeza: «En cuanto deje de creer en los Reyes Magos, este hombre me deja», piensa.

—Nunca dejé a ninguna mujer. Ellas me han dejado a mí... No le diré por qué, pero sí qué les pasa cuando me dejan. Envejecen un año cada mes.

—Otra forma de coacción...

—Yo no coacciono a nadie. Cuando una mujer se siente amada totalmente, se entrega como una niña y es fe-

liz siendo niña. Es el estado del amor. El verdadero amor entre el hombre y la mujer. Las mujeres encuentran la verdad cuando encuentran su dicha. Cuando no la encuentran, escriben libros, tienen una cédula, escriben reportajes...

—A veces tocan el violín...

—Lo dejarían en cuanto su hombre dijera que prefiriera el piano. ¿Quiere verlo?

—No, no, le creo. Sé que puede. Y el hecho de saberlo me lanza a una pregunta inevitable: ¿Por qué puede?

—Sospecho que tengo una fibrita homosexual. Eso facilita mi entendimiento con ellas. Las mujeres, como los niños, son bichos de otro mundo. El niño no es el hombre de mañana. Es un ser diferente. Las mujeres también. No se las puede tratar como a personas.

—¿Y cómo?

—Como a mujeres. Adorándolas y también brutalizándolas. ¿Sabe una cosa? No me gustan sus preguntas.

—No se ponga hosco. Imagine un reportaje a Bergman. Sería inevitable preguntarle sobre las mujeres, ya que éstas son un pilar en su obra... Pero ya que usted lo prefiere, le haré la pregunta que todo escritor de hoy espera: ¿Cuál es su posición frente a la literatura comprometida?

—Creo que no hay más compromiso que el que uno acepta tácitamente cuando se pone a trabajar o jugar. Es un compromiso con uno mismo. Se trata siempre de escribir lo mejor que nos sea posible; con total sinceridad, sin pensar nunca en los hipotéticos fulanos que van a leerlos. Sólo los malos escritores creen que tal compromiso debe ser expresamente político. Y ahora se acabó. Si quiere seguir hablando, guarde el lápiz.

Guardé el lápiz. Nuestro monstruo sagrado de las letras comenzó entonces un largo silencio, e interrumpido por el ruido de las tazas de

café al apoyarse en los platillos y el ringa-ringa del violín en la pieza de al lado.

Al cabo de veinte minutos dijo: «¿Ve cómo es mucho mejor así?».

■ MARIA ESTHER GI-LIO.

El cuento hispanoamericano ante la crítica

Con este título aparece el volumen III de la nueva colección Literatura y Sociedad, que, bajo la dirección de Andrés Amorós, acaba de lanzar la Editorial Castalia. Le preceden —como números I y II, respectivamente—: El comentario de textos —libro colectivo— y Vida y literatura en «Trotteras y danzaderas», de Andrés Amorós. Los tres volúmenes —libros de bolsillo muy cuidadosamente editados, destinados a un público mayoritario— nos llegan simultáneamente.

El lector ha tenido oportunidad de ver una muestra del primero: el ensayo de Lázaro Carreter: Cuestión previa: El lugar de la literatura en la educación, reproducido hace poco en las páginas de TRIUNFO.

El volumen III —tema central del presente comentario— es especialmente interesante para todo lector que se ocupe de los problemas de la literatura en lengua española escrita al otro lado del Atlántico. Creo que por primera vez en España se intenta dar una visión amplia de un aspecto importante de la narrativa de Latinoamérica: el cuento, presentada a través de las opiniones de una serie de especialistas en la materia. Todos los colaboradores conocen bien los temas que estudian. Muchos son autores de extensos trabajos sobre narradores latinoamericanos; otros, más jóvenes, comienzan ahora a hacer investigaciones serias en este amplio campo. El nuevo libro —hecho bajo la dirección de

Enrique Pupo-Walker— creo que tiene para el lector español un interés incuestionable.

La obra se inicia con un prólogo de Pupo-Walker, que, más que prólogo, es un excelente y útil resumen de la historia y desarrollo del cuento en los países latinoamericanos. Lo siguen dos partes: la primera, consagrada a estudios particulares sobre un determinado autor, o cuento, o colección de cuento; la segunda —Estudios generales— recoge trabajos panorámicos sobre algunos países. El libro finaliza con dos «apéndices»: Tendencias principales del desarrollo del cuento brasileño, de Alexander E. Severino, y Divagaciones desde España en torno al cuento hispanoamericano, de Jorge Campos.

Los textos de la primera parte siguen un orden cronológico, lo cual da al conjunto una organización clara y lógica. Me parecen fundamentales —y muy logrados— los dos que podemos llamar «estudios sobre los precursores». Son, concretamente, Precursores coloniales del cuento hispanoamericano: Fray Martín de Murúa y el ídolo indígena, de José J. Arrón, y Originalidad y composición de un texto romántico: «El matadero», de Esteban Echeverría, cuyo autor es Pupo-Walker. Un estudio sobre el cuento modernista —a cargo de Antonio Muñoz— nos deja ver algo de la narrativa del momento «fin de siglo»; el trabajo de Muñoz —que es, sin duda, bien hecho— necesitaría, sin embargo, mayor amplitud y mayor profundización en el movimiento modernista en su conjunto. Jaime Alazraki se ocupa de uno de los creadores definitivos de la narrativa latinoamericana: el uruguayo Horacio Quiroga; el trabajo —muy bueno— logra dar al lector español —que conoce poco o nada a Quiroga— una visión clara de la importancia de este cuentista. Enrique Anderson Imbert hace un atractivo análisis de un cuento