

EL CENTENARIO DE JUAN CARLOS ONETTI (1909–2009)

UN MELANCÓLICO DESPOJAMIENTO DE CERTIDUMBRES

Fernando Aínsa

La conmemoración del centenario del nacimiento de Juan Carlos Onetti nos ha tomado por sorpresa. Nadie se lo esperaba tan pronto: ¡si hace apenas quince años aún lo creíamos inmortal, cuando nos miraba, entre burlón y resignado, desde ese altar —la cama— que lo había consagrado en vida! Estábamos sus fieles lectores y críticos atentos a cada una de sus páginas acostumbrados a que los años pasaran, como si le fueran indiferentes. Contra todo pronóstico, acompañado de cigarrillos, vino o whisky, lacónico y confinado voluntariamente al modesto espacio de un piso en Madrid, la longevidad de Onetti nos parecía la mejor prueba de que lo importante en un autor es su íntima y total dedicación a la escritura, la que le permite sobrevivir a todas las adversidades. El resto es inútil vanidad. Nos lo había dicho él mismo:

Le diré que cuando me cortaron el cordón umbilical se llevaron también el de la vanidad. Me refiero a la vanidad literaria. La palabra “creación” me parece desmesurada. Algunos se autodenominan “creadores”; otros, “hombres de letras”. Yo no soy nada de eso. Como Eladio Linacero, soy un hombre cualquiera que escribe en los rincones de la ciudad¹.

Esta preocupación por la escritura, lejos de la vanidad, lo acompañó toda su vida literaria: desde *El pozo* (1939) a su última novela, *Cuando ya no importe* (1993), en la que desde el título alude a la futilidad de toda ambición, mirada desencantada que proyecta al borde de la muerte. En esta novela, publicada pocos meses antes de su propia desaparición, Onetti apenas se disimula detrás del protagonista, el derrotado y enigmático Carr, para decirnos en las líneas finales y en la complicidad de una cansada primera persona: “Escribí la palabra muerte deseando que no sea más que eso, una palabra dibujada con dedos temblones”,

¹ Ramón Chao, *Un posible Onetti*, Barcelona, Ronsel, 1994, p.31. En esa entrevista a lo largo de varios días, Onetti había precisado antes: “Los que se acercan a la literatura pueden dividirse en grandes categorías: los que quieren llegar a ser escritores y los que simplemente quieren llegar a escribir. Sólo respeto a estos últimos” (p.27)

para precisar poco después: “Otra vez, la palabra muerte sin que sea necesario escribirla”².

El cincuentenario de *Para una tumba sin nombre*

Ahora, tan próxima de la fecha de su muerte, tan cerca de esos “dedos temblones” con que escribió la fatídica palabra en *Cuando ya no importe*, conmemoramos el centenario de su nacimiento. Nos asomamos al vértigo de estos años, embargados por otro aniversario, un aniversario que tiene para mí una significación muy personal y que quisiera evocar en esta ocasión en que acudo al astillero de la memoria para evocar mi intensa relación con su obra: el cincuentenario de la publicación de *Para una tumba sin nombre*.

Puedo recordar como si fuera hoy mismo, aquel día del mes de julio de 1959 en que descubrí a Onetti o, mejor dicho, un espléndido fragmento de su mundo. La contratapa del semanario *Marcha* adelantaba un par de páginas de una novela —*Una tumba sin nombre*, como se tituló originalmente— que publicaba en esos días su sello editorial. Fue un estremecimiento, un fogueo de identificación literaria, un entusiasmo tan exclusivo que no recuerdo lectura de alguna otra página, capaz de compararse a lo que sentí en aquel momento. Tal vez *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, leído en soledad en la agreste *La Pedrera* de la costa atlántica, unos años después o aquellas páginas de *Mientras agonizo* de William Faulkner, devoradas entre el “sonido y la furia” de mi juventud montevideana.

Al sentir “la enfermiza aproximación” del cortejo fúnebre de la prostituta Rita García entrando al cementerio de Santa María, presidido por un cochero sentado sobre el pescante con una expresión de “vejada paciencia”, al que sigue un viejo macho cabrío conducido por un tenaz adolescente de gesto adusto, Jorge Malabia, ingresé para siempre de la mano de Díaz Grey al círculo de los seres escindidos por la derrota y el desamparo. A través de la mirada desconfiada, “casi con odio” del lúcido observador de la vida de Santa María que encarnaba el Doctor Díaz Grey, comprendí, como si hubiera tenido una revelación, que en la buena literatura la realidad tiene múltiples variantes y que todo, finalmente, puede ser mentira, “un cuento inventado”, una historia que “podría ser contada de manera distinta otras mil veces”.

Unos días después, debo haber sido de los primeros en comprar la novela. Tenía una portada triste en blanco y negro: una foto de una fachada de una casa pobre de la que cuelga una jaula con un canario, ropa tendida (unos pantalones viejos y unos calcetines estirados), donde se

2 Onetti, *Cuando ya no importe*, Madrid, Alfaguara, p.205.

ve una desgastada puerta cerrada y unas plantas metidas en latas a falta de macetas. Las páginas interiores eran de un papel áspero y amarillento que, sin embargo, ha envejecido bien. El ejemplar sigue teniendo hoy la rústica reciedumbre de su primer día y lo conservo con cuidado en la biblioteca uruguaya que tengo en una vieja casa en el pueblo de Oliete en Teruel, en lo más profundo y solitario de Aragón, la que fuera tierra de mis antepasados paternos.

A partir de *Una tumba sin nombre* empecé a recorrer hacia atrás al Onetti édito hasta llegar a sus primeras páginas (no era difícil en ese momento encontrar todavía en las librerías de Montevideo la primera edición de *El pozo* o *La vida breve*) y a explorar el progresivo afianzamiento de su universo.

Y esas lecturas embargadas por la emoción de un descubrimiento se fueron jalonando de anotaciones, notas que ordenaban un entusiasmo y maduraban la estremecida primera impresión y que se plasmarían diez años más tarde en *Las trampas de Onetti*, editado por la Editorial Alfa de Montevideo en 1970, la misma editorial dirigida por Benito Milla que había publicado *La cara de la desgracia*, *Juntacadáveres* y *Tan triste como ella*. La lealtad surgida en un instante de deslumbramiento se había sellado en el tiempo. Consolidada, pero no agotada.

La salvación por la escritura

Desde entonces, tengo la necesidad de volver a leer a Onetti, una y otra vez, porque existen heridas que el tiempo no puede cicatrizar. Tengo que volver a leerlo embargado por el mismo sentimiento inicial de desazón, aquel que me produjo el feliz malestar de descubrirlo un viernes del mes de agosto de 1959.

Quisiera evocar ahora—en la perspectiva de los años transcurridos y de este Año Onetti que se celebra en Uruguay— el significado de aquella primera lectura y de las que fielmente siguieron. Quisiera transmitir la necesidad perentoria de volver a Onetti que me acucia, desde entonces, para recibir la lección de piedad y resignación que su literatura nos depara, una necesidad que estoy seguro comparto con muchos de ustedes, sus fieles lectores, hueste de incondicionales de su narrativa.

Hay que releerlo, repito, dispuestos a dejarse caer en ese melancólico y progresivo despojamiento de certidumbres al que nos conduce el intenso abismo de su ficción. Una prosa aposentada en el fondo de un agujero cuya irresistible atracción gravitatoria nos empuja desde la oquedad de su primera novela, titulada significativamente *El Pozo*, a la del húmedo nicho en el “cementerio marino” de las líneas finales de *Cuando ya no importe*.

En la periódica relectura que practicamos y recomendamos, la obra de Onetti no se extiende, ni se dispersa, sino que profundiza, obsesiva y casi mono temáticamente, aquella imagen emblemática de *El pozo*: la del antihéroe solitario que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas, porque se ha propuesto desde las páginas iniciales: “Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde”³.

La vida del protagonista de *El pozo* y la del propio Onetti se identificarían y tendrían su secreta razón en ese refugio —la escritura— la misma en que se reconoció once años más tarde Brausen en *La vida breve*, cuando descubre la noche en que decide “hacer algo” que “cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo”.

El arte de seleccionar y deformar

Una salvación por la escritura construida, por otra parte, sobre la duda, lejos de toda verdad absoluta, apoyándose en las realidades múltiples de un mundo que no puede ser unívoco y que, por lo tanto, apuesta a las virtudes de la distorsión. Deformación de la realidad que es sinónimo de creación y supone siempre la “responsabilidad de una elección”. De otro modo —precisaba Onetti— se “hace periodismo, reportajes, malas novelas fotográficas”. En este pasaje de la realidad al arte hay “la responsabilidad de una elección”. Una elección y, luego, una “deformación”, las dos etapas con las cuales Roland Barthes trata de dar respuesta a la pregunta : ¿Qué es lo real?

Seleccionar y deformar han sido operaciones fundamentales en la configuración de la escritura del creador de Santa María. La conciencia de que “la literatura es lo irreal mismo” o más exactamente que la ficción dista de ser una copia analógica de lo real, surge de la integralidad de su universo. Sin embargo, esta conciencia de la irrealidad de la literatura no es una conciencia de lo irreal del lenguaje, sino el resultado de una postura filosófica previa traducida a un código literario. La “racionalidad arbitraria” con que selecciona y deforma los hechos obedece al principio de lo que podría ser “una ética de la estética”.

Porque la selección y deformación debe conservar, en todo caso, “el alma de los hechos”, idea central que ya aparece en *El pozo*, cuando Linacero, después de su frustrado intento de reconstruir una escena del pasado en que había sido particularmente feliz con Cecilia, escribe:

3 *El pozo*, Montevideo, Montevideo, Arca, 1965, p10.

Hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llena⁴.

Este proceso creativo no importa tanto como mecanismo de liberación de la fantasía, sino de la *conciencia* a través de los cuales se percibe la realidad: el punto de vista del narrador. Son los protagonistas “testigos” de la acción ajena, narradores de lo que observan desde “afuera” sin comprometerse, pero desde una primera persona que instaaura la ambigüedad del punto de vista, los que seleccionan y deforman.

Nada merece ser hecho

“No se puede hacer nada”, dicen sus escépticos personajes o, lo que parece más grave, “nada merece ser hecho”. Lejos de la angustia, de la náusea y aún de la *detresse*, en las que fuera pródiga la narrativa europea de su época, en Onetti debe hablarse de fatalismo y resignación. Nada del escepticismo de Cioran, menos aún la lucidez de Pascal.

Se sospecha que cuando Díaz Grey afirma en *El astillero* que la vida “no es más que eso, lo que todos vemos y sabemos” y que su único sentido es “no tener sentido” y no hay porqué complicarse con las “palabras y ansiedades” que conlleva la ambición humana, el propio Onetti consentía en que “toda la ciencia de vivir está en la sencilla blandura de acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad, no forzar nada, ser, simplemente cada minuto”, como había sugerido Aranzuru en *Tierra de nadie*, porque en la vida hay que esperar, “no hacer nada”, “es mejor estarse quieto”⁵.

En realidad no vale la pena esforzarse por luchar por otro futuro ya que “un hombre evolucionado no debe hacer nada”, porque “todo es falso y lo autóctono lo más falso de todo”. Este principio de que “un hombre evolucionado no debe hacer nada”, cuya suprema negación se manifiesta en la pasividad y la voluntad de prescindir, es una suerte del desconcertante “preferiría no hacerlo” que enuncia con tono respetuoso y “mansa desfachatez” Bartleby en la obra homónima de Hermann Melville. Tono modesto pero determinado y determinante, “desdén tranquilo” que nos sumerge en la incómoda sospecha de compartir esa “melancolía fraternal” que siente el biógrafo por el taciturno copista Bertleby, ese “hombre por naturaleza y por desdicha propenso a

4 *El pozo*, o.c., p.36

5 *Tierra de nadie*, Montevideo, Ediciones Banda Oriental, 1965, p.36

una pálida desesperanza”⁶. Una melancolía que se transforma en miedo, lástima y finalmente en repulsión.

Hundirse en una inercia contemplativa parece el resultado inevitable de una certeza previa: el hombre no renuncia al auténtico escepticismo que nace de la ruina y del caos. Está convencido de que no hay certezas firmes y los fundamentos están agrietados, por lo cual la pasiva contemplación es la única fuente de conocimiento. Algo que ya había intuido el primer *outsider* de la novelística contemporánea, el oscuro protagonista de las *Memorias del subsuelo* de Dostoievsky y comprobó para todo un siglo de literatura *El hombre sin atributos* de Musil, aunque los tonos en Onetti aparezcan diluidos, amortiguados por las propias características del medio rioplatense en que se insertan.

La crítica ha señalado esta auto-negación de sus antihéroes desarraigados, opuestos a los de una épica tradicional, incapaces de creer en las propias bases de la nacionalidad como una especial acritud típicamente rioplatense⁷. Más que una forma de desarraigo, la falta de fe pregonda sin aspavientos supondría una comprensión mejor del tiempo vital, de la falta de diálogo, de la frustración presente y de la necesidad de evasión hacia una soñada vida mejor, que caracteriza parcialmente a una zona de la psicología colectiva del Uruguay. “No es solo Onetti —escribe Martínez Carril— quien se libera (en forma mezquina o no, comprometiéndose o no). No se trata tampoco de una fuga (hacia Santa María), ni de una aceptación o, al contrario, de una rebeldía contra el hombre contemporáneo. El acento queda a mitad del camino entre la denuncia y la aceptación, entre la comprobación de que las cosas y las gentes son así (al menos así las entiende Onetti) y no hay más remedio que aceptarlos como son”⁸.

El estado del aburrimiento

Vale la pena detenerse por un momento en la inercia vital que se deriva de pensar que “nada merece ser hecho”: el aburrimiento. En el aburrimiento existe tanto el vacío de una voluntad agobiada por el tedio como una forma pasiva de rechazar el orden social y las leyes que lo gobiernan. No hay héroes aburridos, apenas testigos del quehacer ajeno.

¿Cuándo sobreviene el aburrimiento? Sobreviene con su implacable cortejo de rechazos, derrumbe de creencias y desprecios inesperados cuando se enfrenta el bochorno y la pérdida de la fe en la edad adulta, olvidada la infancia y la desapacible adolescencia. El ingreso a la edad

6 Hermann Melville, *Bartleby*; México, Premiá, La nave de los locos, 1981, p.68.

7 Entre otros el venezolano Juvenal López Ruiz, el argentino Juan Carlos Ghiano y el uruguayo Manuel Martínez Carril.

8 Manuel Martínez Carril, “Onetti, acaso la liberación”, *La mañana*, 12 abril 1966.

madura opera como desencadenante del hastío y la resignación. Eladio Linacero inventaría su desgracia en la víspera de cumplir cuarenta años; Brausen reflexiona sobre su fracaso y lo acepta con “la resignación anticipada que deben traer los cuarenta años”; Díaz Grey es imaginado en su escéptico distanciamiento como un médico de alrededor de cuarenta años; Larsen es derrotado en *Juntacadáveres* cuando tiene cuarenta años. A veces ese tope se puede adelantar como en el caso de Julián, el hermano suicida del protagonista de *La cara de la desgracia*, al que “desde los treinta años le salía del chaleco un olor a viejo”. Al narrador de *Bienvenido, Bob* se le dice con evidente crueldad:

No se si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa.
Pero usted es un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios⁹

A esa edad Bob se mueve “sin disgusto ni tropiezos entre los cadáveres pavorosos de las antiguas ambiciones”, las “formas repulsivas” de los sueños gastados¹⁰

Onetti traspone el umbral del hastío desde la primera página de *El pozo*. A lo largo de una calurosa y húmeda noche de verano, Eladio Linacero fuma y se pasea sin parar en la desordenada habitación de un inquilinato. Está aburrido de estar echado en la cama y oliéndose alternativamente las axilas con una mueca de asco, hace el inventario de su vida: no tiene trabajo ni amigos, se acaba de divorciar, sus vecinos le resultan “más repugnantes que nunca”, hace más de veinte años que ha perdido sus ideales y, según las informaciones que ha escuchado en una radio, “parece que habrá guerra”¹¹.

De la descripción del momento existencial que vive Linacero, esta palabra clave —aburrimiento— parece ser la consecuencia o la causa de todo, especialmente de la pérdida de ideales que lo han conducido a la indiferencia en que se ha sumergido progresivamente en los últimos veinte años de su vida. Lo mismo le ha sucedido con las mujeres. Así, Hanka “apenas a los treinta días de haber sido desvirginizada” ya lo amenaza con el aburrimiento y le hace considerar que:

Me aburre; cuando pienso en las mujeres... aparte de la carne, que nunca es posible hacer de uno por completo, ¿qué

9 “Bienvenido, Bob”, *Un sueño realizado y otros cuentos*, 53 Montevideo, Número, 1951, p.37

10 “Bienvenido Bob”, o.c. p.42

11 *El pozo*, o.c., p.22. “Según la radio del restaurant, Italia movilizó medio millón de hombres hacia la frontera con Yugoslavia; parece que habrá guerra”.

cosa en común tienen con nosotros? Solo podría ser amigo de Electra.¹²

El aburrimiento, causa de inactividad y parálisis, es, al mismo tiempo, un sesgo preciso, un punto de vista desde el cual se contempla el mundo, un “estado” que no solo empapa la primera novela de Juan Carlos Onetti, sino buena parte de su obra. En el ciclo de Santa María es el propio paisaje creado el que influye sobre los estados de ánimo y los hace desembocar fatalmente en el hastío. Un sábado estival en *Una tumba sin nombre* está “henchido por la inevitable domesticada nostalgia que imponen el río y sus olores, el invisible semicírculo de campo chato”. La pasividad, enancada en el aburrimiento, llevará a que la previsión del futuro de Santa María sea “mirarse envejecer parsimonioso, ecuanimes, sin sacar conclusiones”, con “sudorosas caras de aburrimiento y tolerancia”¹³

El Doctor Díaz Grey —en el que algunos críticos y el propio Onetti han querido identificar como su *alter ego*¹⁴— asume su papel protagónico en *Jacob y el otro*, aunque parte también de una marginalidad derivada del estado indiferenciado del tedio: “yo estaba aburriéndome en la mesa de poker del Club y sólo intervine cuando el portero me anunció el llamado urgente del hospital”¹⁵. Esta necesidad de un acontecimiento exterior que irrumpa en la monótona atmósfera donde reina el aburrimiento puede ser un simple recuerdo, como el evocado en *La casa en la arena* con el que se neutraliza el “aburrirse sonriendo” en que están inmersos, como idiotizados, sus entumecidos personajes¹⁶. Ese fondo —el estado del aburrimiento— puede conducir también a la anamorfosis de caras “infladas por el aburrimiento” denunciada en *Juntacadáveres*.

También hay formas extrañas del aburrimiento. Morasán en *Para esta noche* golpea duramente a Irene delante de seis hombres que lo miran con “aburridas y maliciosas miradas”, aunque empiezan a sentirse partícipes subjetivos del castigo, hasta creer que también la están golpeando, pero siempre con “la misma aburrida mirada con que habían examinado a Irene al entrar”:

12 *El pozo*, o.c., p.27

13 *Una tumba sin nombre*, o.c., p.25.

14 Onetti confiesa a Ramón Chao: “A Díaz Grey lo siento como mi *alter ego*, pero no totalmente, claro. Hay cosas de Díaz Grey que son onettianas. La indiferencia, el escepticismo, aunque al cabo es una persona que se preocupa por los demás”. *Un posible Onetti*, .o.c., p.199.

15 “Jacob y el otro”, *Ceremonia secreta y otros relatos de América Latina*, New York, Doubleday, 1961, p.351

16 “La casa en la arena”, *Un sueño realizado y otros cuentos*, o.c. p.53.

Se detuvo para respirar con la boca entreabierta mientras espiaba los movimientos de la cara, sintiendo que no sólo era él quien había golpeado dos veces y volvería a golpear en seguida la pequeña cara descompuesta que fijaba su muñeca; que la mujer era golpeada por todos los hombres que la rodeaban, aunque continuaran inmóviles y aburridos, aunque más cerca, cercándola estrechamente hasta mezclar el calor de sus cuerpos, sus olores a tabaco y peluquería, con el aliento cálido de la mujer entre lágrimas y saliva¹⁷.

En un caso extremo —como Julia en *Juntacadáveres* y Moncha Insaurralde en *La novia robada*— el suicidio es el resultado de un acto deliberado, de un “echarse a morir” porque se está “aburrida de respirar”.

Aburrimiento, tristeza y felicidad pueden ir, sin embargo, de la mano en una perspectiva filosófica marcada por una piadosa resignación. Jorge Malabia, en el cuidadoso análisis que hace de sus sentimientos en *Juntacadáveres*, maneja con sutileza ese pasaje de un estado —el aburrimiento— a otro —la tristeza— y el equilibrio posible que puede brindar en algún momento la felicidad: “Yo, éste al que designo diciendo éste, al que veo moverse, pensar, aburrirse, caer en la tristeza y salir, abandonarse a cualquier pequeña, variable forma de la fe y salir”. En las sucesivas salidas de un estado al otro puede llegar a “aquel punto exacto del sufrimiento que me hacía feliz; un poco más acá de las lágrimas, sintiéndolas formarse y no salir”. En ese “punto exacto” se rozan las emociones aparentemente más contradictorias, permitiendo que todo sea “un poco nebuloso, tristón, como si estuviera contento, bien arropado y con algo de ganas de llorar”.

Paul Valéry decía que el tedio, esa forma sofisticada del aburrimiento y el hastío de vivir en que se traduce, sirve para ver la existencia sin aderezos, desnuda, para comprender “las cosas tales como son”. En ese aburrimiento casi visceral, por no decir metafísico, se adivina una esperanza: la de una lucidez del absurdo de la existencia que salva del crimen o del suicidio. Desde el hastío se contempla el mundo como un paisaje ajeno, deliberadamente distanciado por el cansancio.

Más cerca del aburrimiento por hartazgo que por ignorancia, el aburrimiento de Linacero o Díaz Grey puede compararse con el que sufre el noble veneciano Pococuranté en el *Cándido* de Voltaire. A este senador sesentón le aburre todo: la música, las representaciones teatrales, las óperas y los libros algunos de los cuales —como *La Iliada* de Home-

17 Para esta noche, Montevideo, Arca, 1966, p.90.

ro— lo “aburren mortalmente”. Está harto de las mujeres, sus tonterías, pequeñeces y riñas y aunque tiene dos bellas chicas que lo entretienen, con las cuales a veces se acuesta, siente como Linacero con Hanka, que también comienzan a aburrirlo. Cándido considera el aburrimiento de Pococuranté una prueba de que es un hombre superior: “Qué gran genio es —murmura— Nada puede gustarle”. Hombre feliz, por lo tanto, porque está por sobre todo. Su placer está en prescindir de todo. En resumen —como completa su amigo Martin — “su placer consiste en no tener ningún placer”¹⁸.

A partir de ese fondo existencial sobre el cual se edifican otras sensaciones o actitudes, el aburrimiento —tal como lo entiende Onetti— se inscribe en una trayectoria filosófica que tiene su mejor expresión en una página de Soren Kierkegaard en *O lo uno o lo otro* (*Entweder-Oder*), cuando expresa que:

Los dioses se aburrían y crearon al hombre. Adán se aburría porque estaba solo, y así se creó a Eva... Adán se aburría solo, y luego Adán y Eva se aburrieron juntos; entonces Adán y Eva, y Caín y Abel se aburrieron en familia; entonces aumentó la población del mundo, y las gentes se aburrieron en masa. Para divertirse a sí mismos, idearon construir una torre lo bastante alta para alcanzar los cielos. La idea misma es tan aburrida como la altura de la torre, y constituye una prueba tremenda de cómo el aburrimiento ha alcanzado a la mano superior¹⁹.

¿Sería entonces el aburrimiento una forma suprema de conocimiento? Por ello, me pregunto si no hay algo del *spleen* de Baudelaire en la actitud displicente de Onetti que desemboca en ese “ennui” distanciado e indiferente. Linacero, Brausen Díaz grey, Jorge Malabia, podrían repetirse: “Sufro de una ociosidad perpetua manejada por un malestar perpetuo”, que solo puede calmar la escritura. En el poema *Spleen et idéal* con que se abren *Las flores del mal*, se anuncia la irrupción del poeta —el escritor— en un mundo aburrido, sumido en el gran bostezo que se tragaría todo a su alrededor.

Así, “lorsque, par un décret des puissance suprêmes,/ Le Poëte apparaît en ce monde ennuyé”, el tedio es desalojado de nuestros espíritus y trabaja nuestro cuerpo como secreción de una realidad ocupada por “la sottise, l’erreur, le péché, la lésine”. Lo hace para alimentar “nos aimables remords, /Comme les mendiants nourrissent leur vermine”. Ese

18 Voltaire, *Candide*, Paris, Aubry, 1943, p.248

19 Soren Kierkegaard, *O lo uno o lo otro*, Madrid, Ediciones Trtotta, 2008.

aburrimiento reenviado al lector: “Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, —Hypocrite lecteur, —mon semblable,— mon frère”²⁰, invita a contagiarse de una progresiva resignación de la que solo se puede salir mediante la escritura. Por ello, el poeta de *Las flores del mal* irrumpe en el mundo aburrido que bosteza y nos salva con estilo y elegancia.

¿Es la escritura un ensalmo contra el aburrimiento? Parece serlo para Eladio Linacero, protagonista de *El pozo*, que afirma al empezar a escribir: “estoy contento por que no me canso ni me aburro”, aunque añade “no sé si esto es interesante, tampoco me importa”²¹. Se ha dicho al principio :

Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras en la cabaña de troncos²².

¿La escritura, una forma ideal de evasión? Esta idea sería feliz, si no fuera banal. La escritura no alivia, apenas distrae, brinda la ilusión de una posible coherencia en un mundo condenado a la desolación. Se trata de escribir para no sucumbir a la tentación del crimen o del suicidio²³. En todo caso es un alivio para exorcizar el tedio, para salir de la simple y pasiva contemplación de lo ajeno, aunque sea también un modo de descuartizar la comodidad de quienes creen que todo va bien.

Quedar a salvo, ¿para hacer qué? «Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo», se dice once años después, Brausen (protagonista de *La vida breve*, 1950) en la noche en

20 Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal, Oeuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1954, p.81–83.

21 *El pozo*, o.c., p.22.

22 *El pozo*, o.c. pag.10.

23 Para todos aquellos personajes a los que la escritura no pudo salvar —como lo hacen Linacero o Brausen— la muerte es la inevitable compañera que los lleva a la liberación del suicidio, al frío asesinato (la adolescente de *La cara de la desgracia*; Magda en *Cuando entonces*; el crimen de *La muerte y la niña*) o a un dejarse morir en la “naturalidad” de un viaje o en la “realización” de un sueño (*Un sueño realizado*). Se suicidan Risso en *El infierno tan temido*, el deportista tuberculoso de *Los adioses*, Julia en *Junta cadáveres*, la protagonista de *Tan triste como ella*; Julián en *La cara de la desgracia*. Elena Sala se muere como si estuviera “de vuelta de una excursión con las revelaciones de lo cotidiano, no recogidas por nadie. Muerta y de regreso de la muerte, dura y fría como una verdad prematura, absteniéndose de vociferar sus experiencias, su derrotas, el botín conquistado” (*La vida breve*, p.273). Ossorio, al final de su fatigada huida en *Para esta noche*, sonríe por primera vez cuando adquiere conciencia de su muerte inminente. Moncha Insurralde en *La novia robada* se deja morir. Por algo el certificado de defunción que extiende el Doctor Díaz Grey establece que el “estado o enfermedad causante directo de la muerte” es “Brausen, Santa María, todos ustedes, yo mismo” (*La novia robada*).

que ha decidido hacer algo. Se sienta ante una mesa donde «tenía bajo mis manos el papel necesario para salvarme, un secante y la pluma fuente».

Sin embargo, esta solución no puede ser una salida sencilla, ni directa. La facilidad de escribir de cualquier manera es condenada por Onetti con igual energía. No basta sentarse y escribir sueños y pesadillas para quedar libre de su espectro. Como dice el viejo Lanza en *La novia robada* hablando de su creador, es decir del propio Onetti :

Es facil la pereza del paraguas de un seudónimo, de firmar sin firma : J.C.O. Yo lo hice muchas veces. Es facil escribir jugando ²⁴.

La «pereza del paraguas» había sido explicada años antes por Onetti en un reportaje periodístico donde lo interrogaban sobre las influencias que reconocía haber tenido en su escritura :

Centenares pienso. Tuve, desde la adolescencia, el terror de aparecer - luego de años de trabajo - descubriendo el paraguas. Y de exhibirlo con sonrisa satisfecha ²⁵.

Sin pretender haber descubierto el paraguas y sin exhibicionismos con “sonrisa satisfecha”, bajo la apariencia de un anti intelectualismo llevado al extremo de ser abrupto como trasuntara tantas veces en el curso de entrevistas periodísticas o comparencias públicas, Onetti esgrimió, sin embargo, el mejor catálogo de técnicas de la narrativa contemporánea que sus insaciables y numerosas lecturas nutrían: la ambigüedad de Hermann Melville, los puntos de vista de Henry James, el monólogo interior de James Joyce, los personajes colectivos de Sherwood Anderson (¿Winnesburgh-Ohio influye en la creación de Santa María?, me he preguntado a veces), la redonda perfección del relato de Stephen Crane, la realidad vista a través de una mirilla de *L'enfer* de Henri Barbusse, el estilo jadeante de *Le voyage au bout de la nuit* de Céline, la absoluta indiferencia y el hondo desencanto de *L'Etranger* de Camus o la atmósfera trágica del condado de Yoknapataw en William Faulkner que Onetti transforma en el sombrío patetismo del reino de Santa María.

Una salvación por la escritura construida, por otra parte, sobre la duda, lejos de toda verdad absoluta, apoyándose en las realidades múltiples de un mundo que no puede ser unívoco y que, por lo tanto, apuesta

²⁴ *La novia robada*, o.c. pag.9.

²⁵ "Ahora en Montevideo" por Guido Castillo, diario *El País* (28 enero, 1969).

a las virtudes de la distorsión. Deformación de la realidad que es sinónimo de creación y supone siempre la “responsabilidad de una elección”. De otro modo —precisaba Onetti— se “hace periodismo, reportajes, malas novelas fotográficas”.

La falta de fe en cualquier dogma filosófico, religioso o político, no le impide creer en la condición esencial del escritor. Como Lucien Goldmann dijera de Jean Genet, se podría decir de Onetti que «sólo el arte y la apariencia pueden constituir la compensación estética de una realidad engañosa e insuficiente»²⁶.

Una comprensión y una creación que en el ejercicio literario de Onetti se ha traducido en una *saga* mínima, pero intensa. Si su obra parece una empresa de evasión, agudizada con mecanismos que conllevan el hábil manejo de las mejores técnicas y procedimientos de la escritura, no constituye un fácil escapismo. Porque evadirse de una realidad determinada no supone evadirse de la realidad esencial del hombre, abandonar su problemática existencial, válida en todo tiempo y espacio.

Y Onetti, supremo artífice, se salva para marcar un destino que cumplió con ejemplar cabalidad a lo largo de su larga vida, consciente que solo el arte y la apariencia pueden constituir la compensación estética de una realidad engañosa e insuficiente²⁷. No es contradictorio afirmar —por lo tanto— que gracias a esa falta de fe en cualquier dogma que no fuera su propia condición de creador, dispuso de la libertad que le permitió traspasar los planos de un presunto realismo (que sabía al fin de cuentas tan producto de la imaginación como lo puramente fantástico) hacia una estructura onírica de las que *El pozo* y *La vida breve* son su paradigma.

En el boulevard de los sueños perdidos

Estamos lejos aquí de toda demoníaca angustia existencial; estamos cerca de una especie de beatífica superación comprensiva de todos los afanes humanos y terrestres, una postura resignada que podría ser religiosa si estuviera alimentada por la fe. La aceptación de lo inevitable, nada angustiada por cierto, convierte la propia muerte en parte de una rutina.

Una clave que no sería otra que el nudo gordiano de la íntima soledad del individuo, la tristeza que parece inherente a la condición humana, esa progresiva toma de conciencia de la inutilidad de la mayoría de los gestos y del despojamiento de todo lo accesorio que nos rodea y nos

26 *El teatro de Jean Genet* por Lucien Goldmann (Caracas, Monte Avila).

27 Lucien Goldmann desarrolla la idea de que “sólo el arte y la apariencia pueden constituir la compensación estética de una realidad engañosa e insuficiente” en *El teatro de Jean Genet*, Caracas, Monte Ávila, 1967.

crea tantas falsas dependencias con la realidad circundante. Una lucidez que pudo ser paralizante durante su vida y que, gracias a la muerte, se transformó en sabiduría.

La perfección de esta elipsis la comprendería yo mismo, cuando Onetti, al que ya empezábamos a creer inmortal, murió en Madrid en el lecho en que había vivido sus últimos años. Como parte de los recordatorios y homenajes en su memoria, la Universidad de Lieja en Bélgica organizó el 3 de diciembre de 1994 una jornada alrededor de su creación, a la que fui invitado a participar. En un compartimiento del que era único pasajero de un tren, saliendo una noche fría y lluviosa de la Gare du Nord de París rumbo a Lieja, fui relejendo *Cuando ya no importe*, la obra que me parecía más representativa para esa ocasión. Sentí en ese momento, a la luz de su propia desaparición, que la larga y compleja relación que Juan Carlos Onetti había desarrollado a lo largo de su vida con el tema de la muerte, había tenido en esa última novela un fin calculado.

La resignación progresiva que, como esperada catarsis, culmina en un sentimiento melancólico solo atenuado por la piedad, por una cierta conmiseración, tiene su expresión en “el juramento sagrado” que Carr nunca hizo pero que lo siente impuesto, de escribir *Cuando ya no importe*. Lo confiesa en la última anotación de su diario, fechada el 30 de octubre, cuando anuncia que “en algún día repugnante del mes de agosto, lluvia, frío y viento” irá a ocupar un nicho, cuya losa no protege totalmente de la lluvia. En el planificado retorno a su ciudad natal, obvio apócope de Montevideo, Carr buscará el merecido reposo en “un cementerio marino más hermoso que el poema”, en directa alusión al poema “El cementerio marino” de Paul Valery²⁸. Ese será el hogar definitivo de quién no lo tuvo en vida, pero “última morada” al fin, y, sobre todo, morada en la tierra natal. Esa tumba tendrá el nombre de su familia y le otorgará la seguridad póstuma que no pudo tener “la tumba sin nombre” de Rita.

Sin falso pudor Carr escribe la palabra muerte, aunque lo haga con “dedos temblones”. De golpe, el juego distante con una palabra tan radical como muerte al que había apostado durante más de cincuenta años, la sutil invitación al suicidio de muchos de sus personajes, las obsesivas y minuciosas descripciones forenses de sus cadáveres, ese ambiguo coqueteo con la fragilidad del instante que transforma una palpación vital en el silencio de un hueco ominoso, la parodia de la salida definitiva del teatro de la vida que había representado con tanta ironía,

28 En alusión directa al poema de Paul Valery, “Le cimetière marin” (1920), Onetti se refiere al cementerio El Buceo en la ciudad de Montevideo, edificado en un gran parque arbolado que desciende hacia el río de la Plata.

se condensaban en un par de líneas lapidarias, verdadero testamento literario.

Muerte plural y polisémica sobre la que me detuve en la hora de “los adioses” definitivos a Onetti, a lo largo de ese viaje en tren que atravesaba el norte de Europa, una noche tan “triste como ella” y donde, a través de las ventanillas batidas por la lluvia, se adivinaban andenes vacíos, calles solitarias y un paisaje desolado y gris que podría haber sido suyo, amante de la bruma y la humedad, de los cielos encapotados y de las lluvias tenues que empapan en forma lenta, pero pertinaz, cuerpos mal arropados y ateridos. Fatal e irremediable muerte, como la que había encontrado Larsen al final de *El astillero*, acostado en la popa de una lancha, su viejo abrigo raído y su sombrero de fieltro traspasados por la humedad que lo conduce a morir río arriba.

Porque al aludir desde el propio título, *Cuando ya no importe*, a la inutilidad de toda vanidad o ambición, Onetti proyectaba una mirada burlona desde el “otro lado” del umbral que todos, un día u otro, vamos a traspasar. Un “no importa” proyectado como la consecuencia de un *Cuando entonces*, el que había sido el título de su novela precedente.

Onetti bajó así con discreción el telón de una representación con el signo de “una muerte anunciada” que nunca pudo ser otra cosa que una comedia, aunque se quisiera tragedia. En forma deliberada ponía fin a un largo monólogo existencial y anunciaba la salida del mundo con la misma lucidez paralizante, el mismo rigor, dignidad y pudor con que acompañó la reflexión de su escritura desde aquel lejano día de 1939 en que Eladio Linacero decidió escribir un sueño y el instante que lo precedía, mientras se paseaba y fumaba sin parar en la desordenada habitación de un inquilinato oliéndose alternativamente las axilas con una mueca de asco. Como entonces, pero desprovisto ahora de sueños liberadores, Onetti dictaba, a través de Carr, su última voluntad. Lo hacía con una inesperada paz y sosiego, convirtiendo “los adioses” plurales de su obra en un consciente salto al vacío, atravesando “el bulvar de los sueños perdidos”, aceptando “con hastío y resignación” lo irremediable.

Para una tumba con nombre

De *Una tumba sin nombre* de Rita a la tumba *con* nombre de Carr bajo cuya lápida se “filtra pertinaz la lluvia”, protegido por “la indiferencia y el desdén”, Onetti culminaba el largo monólogo existencial y la rigurosa reflexión sobre la escritura iniciada cincuenta y cuatro años antes. Una lucidez que pudo ser paralizante durante su vida y que, gracias a la muerte, se transformó en una forma descarnada de la sabiduría que el paso de los años no hace sino dimensionar.

La relectura de *Una tumba sin nombre* para este reencuentro con Onetti en Montevideo, me ha producido una curiosa sensación y secretamente he pensado en la tumba que nos espera a todos en algún lugar del mundo que la mayoría ignoramos, a lo mejor lejos de nuestra tierra de origen y sin el nombre de la familia, es decir, en “una tumba sin nombre”, de un día del que no podemos siquiera predecir si será en el mes de agosto. Todo está escrito nos sugería Onetti con una guiñada cómplice. Tal vez lo esté, nos decimos ahora, exactamente cincuenta años después de que esa “tumba sin nombre” nos hiciera ingresar a su universo narrativo, aunque si en su caso todo debía estar escrito, lo estaba, por lo menos, magníficamente escrito.

Sin embargo, uncidos como estamos a su obra, en esta necesidad de volver, una y otra vez, a releer sus páginas, a volver al astillero de nuestra propia memoria como si de una condena se tratara, es legítimo preguntarse: ¿Qué nos depara hoy la relectura de Onetti?

Su obra parece un mensaje dirigido a los excluidos del sistema, al mundo de los perdedores, a los dejados de lado en este agotador esfuerzo por permanecer en la implacable carrera de una modernidad globalizadora que no es ni será nuestra, aunque lo pretendamos, un responso cantado en voz baja y con tono monocorde a la secreta derrota de todas las empresas, aún de las que se proclaman victoriosas.

Una comprensión y una creación que en su ejercicio literario se ha traducido en una *saga* mínima, pero intensa. Si su obra parece una empresa de evasión hacia los territorios de la soledad y la melancolía, agudizada con mecanismos que conllevan el hábil manejo de las mejores técnicas y procedimientos de la escritura, no constituye un fácil escapismo. Porque evadirse de una realidad determinada no supone evadirse de la realidad esencial del hombre, abandonar su problemática existencial, válida en todo tiempo y espacio.

Onetti, más que nunca, nos incita a desnudarnos, a esa vulnerabilidad que está en la base del desamparo existencial contemporáneo, tantas veces disfrazado de un suficiente tono aseverativo y de esa patética necesidad de estar al día, de cambiar ropajes de modas y tendencias al ritmo de novedades impuestas por una sociedad implacable de consumo. Y en ese despojamiento nos descubrimos ateridos, desollados, cercanos a los seres que habitan en el desamparo, que parecen haberse consagrado gracias a una paciente autodestrucción.

Este es el verdadero sentido de la obra de Onetti: haber podido llegar al nudo central de la íntima soledad del individuo, a la tristeza metafísica de la condición humana, a través de la progresiva comprobación de la inutilidad de la mayoría de los gestos y del despojamiento de todo lo accesorio que nos rodea y nos crea tantas falsas ataduras. Y al

llegar a ese nudo, a ese hueco, arraigarse en lo esencial de la condición humana, para condensar en forma original y solitaria una verdadera alegoría existencial del hombre contemporáneo, no solo rioplatense o latinoamericano, sino universal.