

1297

C57c34

EL NARRADOR INGRESA AL BAILE DE MASCARAS DE LA  
MODERNIDAD

Angel Rama

1982

C. Marchis

La modernidad es siempre un cataclismo que sobreviene inesperadamente en la vida de los hombres y de las sociedades que, por definición, no eran modernos. Por lo cual la central experiencia que cumplen no es la del sistema modernizado que irrumpe desde fuera sobre ellos, sino la de la disolución de la cultura más tradicional en la que se habían formado desde la infancia, la que es trastornada por los valores y formas de la modernidad. No se vive, entonces, ni uno ni otro sistema, sino su pugna, un desgarrado combate que pone a los seres humanos en carne viva. Este trance agónico es el registrado en las obras de los llamados modernizadores, de cualquier tiempo o de cualquier lugar de la periferia de las metrópolis avanzadas que sean.

Esa experiencia constituye el centro animador de la literatura de Juan Carlos Onetti, el novelista uruguayo nacido en Montevideo en 1909, quien en los años 30 comienza a publicar sus primeros cuentos, en 1939 da a conocer su primer relato, El pozo, y desde ese mismo año argumenta en sus artículos en el semanario Marcha <sup>recién fundado</sup> la filosofía y la estética que corresponden a la nueva situación modernizada que vivía el Río de la Plata, la que estaba en plena expansión desde la década anterior por obra de los vanguardistas de las dos ciudades rivales del Plata, Buenos Aires y Montevideo. En toda América Latina desde el fin de la primera guerra mundial se había registrado la nueva ola modernizadora que tomaría estado público estruendoso en una fecha clave, 1922, por obra de una pléyade de escritores que había nacido en los alrededores del 900. A su segunda generación perteneció Onetti, cuando ya la avant garde europea se había instalado en tierras americanas y procuraba servir de flexible instrumento para expresar problemas, angustias, expectativas, de los hombres del continente, cuando ya no se trataba de colonizar un territorio artístico sino de probar en qué medida confería significación a la concreta circunstancia que se vivía, con todas sus asperezas y contradicciones.

Porque lo propio de la modernización fue la contradicción: en 1931 se inicia la más exigente revista literaria argentina, Sur (directora Victoria Ocampo) que habría de incorporar la vanguardia estética y el liberalismo católico al Río de la Plata, al mismo tiempo que el golpe de Uriburu inicia la larga serie de gobiernos militares que se sucederán durante medio siglo sobre el trasfondo social de una intensa crisis que busca una renovación de la estructura política y, sobre todo, socio-económica, del país. Aun más que las muy citadas influencias de Waldo Frank y de José Ortega y Gasset (ya director de su modernizadora Revista de Occidente) en la creación de Sur pesa la que Paul Valéry

definió agudamente como la "Política del Espíritu" en lo que esta tendría de universal en la coyuntura de la nueva ola expansiva de la cultura de Occidente. Durante las décadas de los 30 y los 40, que corresponden a su período creativo, Sur propone militante y entusiasta una modernización que implica la incorporación de pleno derecho de las letras argentinas al consorcio occidental del Espíritu, a su central concepción universalista, en tanto los militares tratan de resguardar por la fuerza el provinciano sistema de dominación. No fue diferente la proposición que en el Uruguay formuló desde su llegada en 1934, el pintor Joaquín Torres García (1874-1949), quien venía de la fundación de Cercle et carré, de la lección ordenadora de Mondrian y de los neoplasticistas y quien ya había estructurado coherentemente su doctrina del "universalismo constructivo". Con escándalo del medio organizará una Escuela que conmueve las bases de la plástica uruguaya, enseñará y discutirá, establecerá un sistema canónico y ya en 1938 habrá edificado su Monumento Cósmico en uno de los parques urbanos y habrá publicado su libro La tradición del hombre abstracto (Doctrina constructivista). Vista la orientación de las metrópolis modernizadoras en que <sup>el</sup> había desarrollado su estética y la confusa filosofía que la amparaba, la proposición de Torres García será racionalizadora, ordenadora y jerárquica, universalista y abstracta, con apelación a un zodiaco de símbolos pretendidamente ecuménicos que permitirían organizar un discurso intelectual significativo. <sup>2</sup> Poco o nada de esto sería recogido por el joven novelista uruguayo, como en cierto sentido tampoco por los jóvenes pintores discípulos del maestro, quienes a partir de sus enseñanzas se pusieron a pintar de nuevo a su ciudad, Montevideo. El resultado fue sorprendente y solo comprensible en su novedad si se lo contrasta con las imágenes que el impresionismo rezagado acumulaba: la ciudad ingresó a un orden donde las imágenes del puerto, de las altas puertas coronadas de abanicos de vidrios coloreados, los ríspidos cortes de las esquinas, se instalaban en la bidimensionalidad plástica y se encendían por el uso de colores primarios, rebajados o ensuciados por la pizca de gris que pretendía dar la luz media, el tono medio, la realidad media, traducir, en fin, la ideología de una sociedad de clases medias. El salto que va del alucinado racionalismo de Mondrian al constructivismo significativo de Torres García, se repetía desde éste a su adaptación en un lejano barrio de la periferia latinoamericana, por insidiosa introducción de su real-concreto.

Pero las sucesivas metamorfosis conservan <sup>you</sup> incólume una nueva concepción del arte que se remontaba a Cézanne: la estricta unidad de la obra artística, su desafiante autonomía, la rigurosa composición interna, el uso coordinado de sus elementos significativos, su instalación prioritaria en el plano esté-

tico, su voluntad de otorgar significado al entorno, el reconocimiento de la libertad que se ejerce en la creación. Esta fue la parte que se aceptó de la modernización, aunque no habrían de faltar críticos que la condenaran por rezagada (respecto a los parámetros metropolitanos) sin reparar en que la adaptación permitía reincorporar la sociedad a la modernización en el nivel en que le era dable hacerlo, aportando sus sabores propios como sólidos constituyentes. La garantía de la producción artística se encontró en la experiencia de la autenticidad, tal como drásticamente la afirmó Onetti: "Es cierto que no sé escribir -dice su personaje Eladio Linacero en El tozo- pero escribo de mí mismo". Al resguardar este vínculo con lo vivido realmente, se podían abordar las formas literarias modernizadas (predicadas por la vanguardia europea y norteamericana de entre ambas guerras que comenzaba a traducirse al español en el Plata) sin peligro de extravío o mimetización inane.

Aquí aparece una consigna que ha de establecer el aparte de aguas entre los escritores y artistas, diseñando al menos dos vías diferentes y paralelas del proceso de modernización. Esa consigna fue definida por Julio Cortázar cuando comentó admirativamente la publicación de la novela de Leopoldo Marechal Adan Buenosayres(1948): "Muy pocas veces entre nosotros se había sido tan valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí mientras escribo estas palabras, a los hechos que mi propia vida me da y me corrobora diariamente, las voces y las ideas y los sentimientos que chocan conmigo y son yo en la calle, en los círculos, en el tranvía y en la cama". La consigna de lealtad a lo circundante, no será meramente temática sino también artística y, sobre todo, comunicativa, pues implica preservar la relación dialogante con el lector perteneciente a la misma circunstancia viva, incorporándolo a la obra como el otro término de la ecuación creativa, participe al fin del proceso de la creación. Ambos, Julio Cortázar y Juan Carlos Onetti son herederos de esta actitud y en sus evoluciones han ido estrechando sus vínculos en esa búsqueda de una circunstancia a la que quieren ser fieles sin mengua de la modernización artística a la que se exigía que no prescindiera del lector. Se diría más: esa fue la consigna de la generación de narradores rioplatenses que emerge después de los vanguardistas de los veinte dentro de un abanico amplio de vías (que va de realistas sociales como Bernardo Verbitsky (1907), Enrique Wernicke (1915), Bernardo Kordon (1915), Juan José Manauta (1919), a los sutiles realistas-fantásticos como Juan Rodolfo Wilcock(1919), José Bianco, el propio Cortázar y a los realistas críticos como Ernesto Sábato o Juan Carlos Onetti) que aunque utilizan las enseñanzas del rigor borgiano, se distancian del maestro cuando éste se orienta hacia sus relatos meta-

físicos, desde "Tlön, Uqbar, Tertius Orbis"(1938), procediendo <sup>entonces</sup> a recuperar progresivamente el magisterio del otro gran polo narrativo del vanguardismo argentino, el Roberto Arlt (1900-1942) que habrá de triunfar definitivamente cuando la emergencia de la generación de narradores hacia 1955, cuyo nombre clave es David Viñas, impone un realismo existencial que se adecúa a los tiempos revueltos que le tocan en suerte.

Juan Carlos Cnetti es, en su primera época, representada por El pozo (1939) y aun antes la inédita Tiempo de abrazar, por Tierra de nadie (1941), Para esta noche (1943), La vida breve (1950) y los cuentos que escribe en el período que tendrán muy posterior recopilación sistemática<sup>4</sup>.

el mejor ejemplo del realista crítico de la nueva narrativa. La lealtad a la circunstancia se traduce en el debate de los asuntos contemporáneos urgentes, sobre todo los políticos y los morales, que tanto ocupan las conversaciones de los hombres de la época como las planas de los periódicos: Eladio Linacero en la soledad de su cuarto evocará dos líneas divergen<sup>tas</sup> de asuntos que propone la circunstancia: las relaciones amorosas, dentro de la búsqueda de una autenticidad moral (Cecilia, Hanka, prostitutas, etc,) y las relaciones políticas, desde el debate de la izquierda antifascista pero también anticomunista (Lázaro). A ambas líneas opondrá una tercera que las enfrenta y compacta en un discurso global, que es la de los sueños de la vigilia y de la invención artística (donde cabe Cordes) con lo cual tendremos trazado, desde el primer librito, El pozo, el triángulo sobre el cual se instalarán las obras del primer período. Esas tres tendencias organizan en Tierra de nadie los desvelos de una generación juvenil de rioplatenses, cumpliendo la traslación de la experiencia personal e interior de un hombre (Eladio Linacero) a un grupo social afín, lo que vale por una asunción de la circunstancia que vive la cultura rioplatense que está modernizándose. Las palabras que puso en la solapa de la edición primera de Tierra de nadie no pueden ser sustituidas por ninguna explicación aclaratoria: "Pinto un grupo de gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires, son, en realidad, representativas de una generación; generación que, a mi juicio, reproduce, veinte años después, la europea de la post-guerra. Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia".<sup>5</sup>

Esta nota le había sido solicitada por el editor, inquieto de la recepción que podría tener una novela en que con fuerza y franqueza se exponían los problemas y los sueños de la nueva generación, rehusándose a los disimulos o a las máscaras convencionales, lo que vale tanto como el reconocimiento de las dificultades que presentaba una modernización sobre pautas europeas en el medio más tradicional latinoamericano, aun tratándose de la Cosmópolis bonaerense que había celebrado Darío hacia 1900. El escritor deja entender que está escribiendo de seres reales y de problemas reales por ellos vividos, tal como ocurrirá con su mayor esfuerzo narrativo, La vida breve, todos cuyos personajes vienen directamente de modelos de la realidad con nombre y apellido conocidos. "Ahora sé escribir -pudiera haber dicho- y escribo de personas que conozco" continuando con esa lealtad a lo circundante que habrá de tener nueva expresión, en otra sucesiva ampliación de la experiencia auténtica, con Para esta noche que elabora los datos de la derrota de la República española trasladándolos a una ciudad que parece calcada sobre Buenos Aires y generando por lo tanto una suerte de modelo utópico al cruzar ambas perspectivas parejamente reales.

Las apremiantes influencias literarias del vanguardismo (las lecturas apasionadas de John Dos Passos, Louis Ferdinand Celine, William Faulkner, el omnívoro Marcel Proust) se depositan como capas geológicas en la composición de novelas y cuentos, robusteciendo la unidad artística con que ellas tratan de la circunstancia urgente, con una curiosa operación que es Cnetti el primero en intentar, luego del diseño inicial distorsionado con que patentó el procedimiento Roberto Arlt: la conjugación en el mismo plano de la experiencia sensible, inmediata, vivida, de una problemática universal y otra particular rioplatense. Solo si se lo ve en la perspectiva de la literatura latinoamericana que venía acumulándose desde hacía siete décadas (es decir, desde 1870) se puede medir a cabalidad lo que esta conjugación significa en el proceso de modernización y lo que atestigua de la transformación habida por incorporación de la periferia a las pautas de las metrópolis culturales. Hacia 1888 José Martí razonó el desencuentro entre ambas esferas con "tristeza infinita":

Porque es dolor de los cubanos y de todos los hispanoamericanos, que aunque hereden por el estudio y aquilaten con su talento natural las esperanzas e ideas del universo, como es muy otro el que se mueve bajo sus pies que el que llevan en la cabeza, no tienen ambiente ni raíces ni derecho propio para opinar sobre las cosas que más les conmueven e interesan y parecen ridículos e intrusos, si, de un país rudimentario petenden entrarse con gran voz por los asuntos de la humanidad, que son los del día en aquellos pueblos donde no están en las primeras letras

como nosotros, sino en toda su animación y fuerza.<sup>6</sup>

En la década del 40, Onetti percibe que lo que se mueve bajo sus pies y lo que lleva en la cabeza <sup>sobre</sup> la vida de otros pueblos, es lo mismo; que los asuntos políticos y morales, que las pasiones artísticas y literarias, que las ideas y las lecturas, son equiparables en uno y otro universo, que todos están en la misma cosa. Hay en esto un cierto desafío insolente para oponerse al cansino <sup>a pesar de</sup> tradicionalismo de una cultura que sigue elaborando historias de gau- chos/que ya han desaparecido. Hay sobre todo una jubilosa aceptación del uni- verso urbano por ser el marco forzoso que permite la conjugación de las dos esferas (nacional y metropolitana) y la traslación de significados, de una a otra, con aparente fluidez. Efectivamente, todas s s producciones del período son radical y rabiosamente urbanas: se instalan en el artificio de la urbe, en sus elaborados productos, en sus distorsiones, y rechazan toda derivación, a no ser a través del sueño, hacia la naturaleza que queda más allá de las edi- ficaciones. Como dijera Julián del Casal, está poseído del "turbio amor de las ciudades", lo que obligadamente habrá de postular la búsqueda del elemento com- pensador. Deñ mismo modo que la estruendosa irrupción de la pastoril renacentis- ta surge, como ha visto Arnold Hauser, de la constitución de las cortes urbanas que diseñan el primer mundo cerrado y artificial y generan esas réplicas natu- rales, aunque no por eso menos artificiales, que son los poemas y novelas pastoril- les consagrados a las mismas prácticas del amor sutil <sup>o pero trasponiéndolos a</sup> idealiza- dos paisajes, del mismo modo el agobiante escenario urbano y la quiebra moral de los hombres sin fe que lo habitan, provoca el surgimiento del mito adolescente, de la inocencia perdida, de la frescura y la fuerza, de una sabiduría intocada que nace de la naturaleza virginal y enfrenta con segura <sup>arrogancia</sup> el universo decrepito y sucio de los mayores.<sup>7</sup>

Ya dijimos que la modernización en curso se ejerce preferentemente en las formas artísticas, mucho más que en los significados, y que a través de la nueva concepción estética aplicada se procura <sup>re</sup> introducir los sabores, las tradi- ciones inconscientes propias. Habría que agregar que son esas formas las que pasan a generar <sup>ellas</sup> mitos que, aunque oponiéndoseles, pueden sobrevivir tras las rejillas que <sup>re</sup> construyen sobre la realidad: los adolescentes intocados que van poblando el mundo narrativo de Onetti, nacen bajo el imperio de esas formas, de las que extraen su altivez y su manera de actuar decididamente, <sup>pro</sup> y contra esas formas abstractas y deshumanizadas reponen una sabiduría enigmática y milenaria, una naturaleza revisitada. Pero no son la naturaleza; como no lo era el "bon sau- vage" rousseauniano. Son el mito de la naturaleza que es capaz de fraguar una

determinada cultura en un determinado momento de su artificialización progresiva. Los adolescentes altivos y aparentemente seguros de Onetti, son también el producto de la ciudad y a la vez su rescate, bivalentes como Jano.

Esa duplicidad se traduce, en las concretas operaciones literarias del texto, por una solución narrativa que nunca abandonará Onetti: los adolescentes existirán para la mirada de los adultos, se ofrecerán a su concupiscencia y se rehusarán a ella. Hay algo aquí del gran tema de "Susana y los viejos" que atraviesa el arte occidental y que de los venecianos a Picasso adopta mil formas. Esos adolescentes solo existen en el diálogo con los adultos, que así tengan cuarenta años son para ellos viejos decrepitos y operan por lo tanto, mucho más que en la realidad, en el imaginario que subtiende el deseo: <sup>son</sup> ~~construidos~~ como imágenes deseadas, surgen espléndidos en el imaginario adulto que procura rescatarse a sí mismo de la edad que transcurre, de las servidumbres y miserias del vivir cotidiano, de los fracasos y torpezas de la vida continua. La conjugación del adolescente y del viejo solo puede cumplirse en el imaginario, como admirablemente es contado en "El album" <sup>(1953)</sup> donde la mujer adulta logra envolver al adolescente mediante la fascinación ya ejercida por Scheherazade <sup>he</sup> en las Mil y una noches, es decir, a través del contar fabuloso que despliega dioramas ilusorios, magnificentes e irreales, aunque luego el reencuentro del album atestigüe que eran meramente verdaderos y autobiográficos. Es la tarea de la literatura que edifica el puente posible .

Con más frecuencia esos adolescentes pasan entre los viejos, incólumes a las llamas del deseo, simplemente avivándolas y permitiendo que los viejos los construyan en su imaginación deseante y aun que procuren en ella destruirlos, en vano. Es la espléndida Historia del caballero de la Rosa y de la virgen encinta que vino de Lilibut (1954) que, a diez años, parece replicar al propio cuento de Onetti, "Bienvenido Bob" (1944) en que los dos términos de la ecuación, el joven y el viejo, se enfrentan en un combate que no esconde su trasfondo homosexual y donde el joven pasa a ocupar el lugar del viejo. En cambio, en la Historia del caballero de la Rosa, que es una hazaña de la composición artística, es la absurda pareja juvenil la que vence, la que pasa incontaminada entre los ancianos maldicientes y concupiscentes, sin que nunca pierdan su halo enigmático, la ambigüedad de sus comportamientos, lo que en la literatura se logra por un mecanismo del que Onetti llegará a ser maestro: las llamadas técnicas del punto de vista a las que Henry James dio su esplendor inicial y que al situar la visión de lo real en la perspectiva subjetivizante de los personajes o del emisores del relato, propician diversas lecturas, tornan ambiguo el conjunto, enfrentan visiones opuestas, pero más que todo esto, resultan,

-en otro más elaborado nivel- leales a lo circundante. // Ya hemos apuntado que tal concepción implica el reconocimiento del lector como una parte decisiva del proceso creativo. No se trata meramente de las que hoy conocemos como teorías de la recepción literaria. Se trata de construir un artificio literario cuya resolución solo sea posible mediante la sagacidad de una lectura capaz de combinar libremente los elementos puestos en juego, rearticularlos, conferirles un significado y levantar al fin la obra como invención propia de quien la ha leído. Se reclama la participación del lector. En una mala clasificación, Cortázar llamó a esto el lector macho, cuando en verdad debería haber dicho el lector-productor, reconociendo que una obra se construye originalmente en nuestra conciencia a lo largo de la lectura y que determinados autores y obras solo alcanzan su virtualidad cuando manejando su materia esponjosa, somos capaces de ordenarla y construir su sentido último. Tampoco se trata de textos aleatorios y de plurales lecturas sustitutivas. No es ese el camino onettiano, visto que él cree firmemente que existe, entre las mil lecturas posibles, una sola válida, que es la suya propia. En vez de proponerla explícitamente, obligando así al lector a ser meramente quien obedece a la conciencia del autor, construye delicada y oscilantemente el edificio literario para que el lector lo rearticule y le confiera el significado que el <sup>autor</sup> se rehusa a proponer imperativamente. De hecho, está buscando a un otro, <sup>pero</sup> que se le parezca. De hecho, está repitiendo el diálogo del viejo y el adolescente, forzándolo suavemente a entrar en las coordenadas del imaginario, a existir en el placer vicario de la lectura y a través de ese puente fantasma unirse a él, ser él, rendirse a él, aunque sugiriendo que es él quien se rinde, quien se entrega. Son modos de una pugnacidad amorosa que sólo existe mediante las máscaras y que un día en la literatura se llamó el Combatismo di Tancredo e Clorinda.

Estas obras corresponden al segundo período de la narrativa onettiana, a su nueva versión de la lealtad a lo circundante, la que se inicia francamente con la publicación de Los adioses (1954) <sup>que</sup> inaugura un discurso flotante que alcanza plenitud y evanescencia en su prodigioso relato Para una tumba sin nombre (1959). Década de los 50 en que trabaja en Juntacadáveres, la novela mayor que abandonará para escribir su continuación, El astillero (1961) y que retomará posteriormente y concluirá, publicándola recién en 1964. Ya estamos en el ciclo de Santa María, la invención pueblerina equivalente al Yoknapwepha faulkneriano, que ha de regir su producción más importante, estatuyendo un corte firme con el optimismo ciudadano de su primer período. La urbe abarcadora es reemplazada

por el pueblecito rural donde se mezclan, sin embargo, los inmigrantes europeos que lo han llevado adelante con rígido tesón, los nuevos patricios ricos (los Malabia), los notables y profesionales criollos, <sup>(Díaz - ray)</sup> los desechos de la ciudad prostibularia (Larsen), construyendo un microcosmos que es posible describir y ordenar. También Santa María nació de un soñar literario (en La vida breve) y es por lo tanto un perfecto producto del imaginario, como es también el triunfo de ese tercer componente del inicial triángulo: la concepción moderna de la literatura, el afán de unificación artística del conjunto, la modernización que estatuye la autonomía del texto literario. Según sus confesiones, Santa María es su recuperación nostálgica del Montevideo abandonado durante el período en que vivió en Buenos Aires, aunque no es un intento de reproducirlo en las letras sino una traslación de algunos componentes a un marco enteramente imaginario (y persuasivo) situado a mitad de camino: hay un río, un embarcadero, llega una línea de ferrocarril, se supone que de allí se pasa a otros pueblos y que se puede llegar a tumultuosas urbes capitalinas. Pero de ellas hemos retrogradado a escenarios ilusorios que vuelven a permitir la conjugación de los dos orbes: el cercano, tradicionalista, y el lejano, metropolitano, moderno. Hemos ajustado la visión aproximándola más a los presupuestos propios latinoamericanos, en lo que es sin duda una acentuación de la lealtad a lo circundante sin por eso abandonar la vía modernizadora. No de otro modo Gabriel García Márquez no hizo sino contar historias de Macondo a partir de la renovación estética a que lo incitó la lectura de la vanguardia europea. No de otro modo lo hizo el maestro de todos ellos, que vivió en el espejo opuesto de la sociedad sureña norteamericana: William Faulkner.

Este ajuste adulto, viene acompañado de otro que ya se había deslizado en las novelas del primer período pero que ahora adquiere primacía. El autor se ha preguntado "¿Qué es lo real?" con continua extrañeza y ha comenzado a suspender su credulidad en la objetividad de nuestro conocer. Su interrogación a los asuntos urgentes y contemporáneos se ha trasladado suavemente a:

El instrumento del conocer, es decir, al hombre, y aún más al propio instrumento que él maneja para conocer: la literatura. Desde las últimas páginas de La vida breve, desde Los adioses claramente, Juan Carlos Onetti comienza a preguntar qué es la literatura e inaugura una serie de exploraciones cuya última y casi volatilizada expresión, será Dejemos hablar al viento, su novela de 1979, donde efectivamente ya ni los personajes hablan, sino que se hablan entre sí los fragmentos de su propia literatura anterior, según son movidos por el viento. Más que una novela, esta última producción es un castillo de naipes, recortados de sus propias obras, de tal modo que

no cualquier lector sino solo aquel que ha considerado que vivir dentro de la narrativa onettiana es "suficiente maravilla" podrá apreciar, organizar y dar sentido. Antes de Dejemos hablar al viento, había sido Para una tumba sin nombre el primer ejemplo categórico de volatización de lo real mediante un juego de espejos en que se desvanecían las perspectivas concretas y solo quedaba indemne el imaginario que rige el afán de narrar. Antes que Para una tumba sin nombre, las iniciales proposiciones, todavía embebidas de un afán realista mensurable, fueron la Historia del caballero de la Rosa y Los adioses, textos prácticamente contemporáneos.

Al tiempo que Onetti retrograda de la ciudad cosmopolita e internacional al pueblo simple y nacional, mediante una encarnación del imaginario que se abastece<sup>ce</sup> las máscaras propicias, al mismo tiempo retrograda de la historia expuesta con apariencia objetiva y convincente, al acto de narrar. Pasa del enunciado al acto de enunciación y comienza a preguntarse qué es la imaginación, que es la narración que la objetiva. Ya antes, en El pozo, su personaje había percibido la conexión secreta entre un hecho (un suceso) y un sueño, pero solo se había limitado a proponer un plan en que alternarían, dando aún la primacía al hecho (su torpe escena con Ana María un 31 de diciembre en Capurro) para luego contar la invención "soñada" de la cabaña de Alaska a la cual entra desnuda Ana María. En Los adioses se produce decididamente la inversión: la primacía corresponde al acto de narrar y la narración ha de abastecerse, en apariencia, de la vida y los hechos de un otro, Para que sea más nítido el deslinde, de un desconocido que aparece en el pequeño pueblo cordobés dedicado a la curación de tuberculosos, quien se caracteriza por su negativa a la comunicación fácil y por lo tanto no proporciona informaciones sobre quien es, ni sobre sus relaciones afectivas, ni menos sobre sus ideas, sentimientos y emociones.

Pone en el primer plano escénico a un narrador -un ex-enfermo que se ha quedado en la región atendiendo un almacén- y en el centro, iluminado por los focos de la curiosidad, al hombre enfermo que viene a morir. Toda la novela, salvo una mínima ruptura representada por un par de frases de una carta, pertenece al discurso del narrador en el cual él integra las aportaciones de sus ayudantes (el enfermero, la Reina son los principales) con los datos de su experiencia y sobre todo, <sup>con</sup> la tarea elaboradora de la imaginación ("imaginé al hombre" es la fórmula socorrida, cuando carece de información). Las frases, del hombre enfermo, de la mujer, de la muchacha, que se incorporan como transcripciones, son también pasibles de parcialidad, o al menos de sospecha de subjetivación. El desequilibrio de la estructura es flagrante y buscado.

La novela está construída mediante el funcionamiento de dos polos, uno positivo y otro negativo, que establecen un desequilibrado campo de fuerzas. Uno, ocupado por el almacenero-narrador, emite absolutamente toda la información disponible de que podamos disponer los lectores; el otro, ocupado por el hombre enfermo-protagonista es el recipiente de toda esa información, pues está destinada por entero a describirlo e interpretarlo. Esta dislocada concentración sobre un polo está desmesurada en detrimento de la información respecto al polo emisor. Cada uno de ellos cuenta con dos ayudantes: el narrador dispone del enfermero y Reina que son recolectores de datos indispensables para la construcción de su discurso, ayudantes desprestigiados por el propio narrador; el protagonista dispone de dos ayudantes, la mujer y la muchacha que los visitan, pero al igual que él solo son vistos exteriormente aunque constituyen débiles fuentes informativas.

El narrador deviene una oquedad, nada se predica sobre su intimidad, transponiéndose todo él en palabra narrativa, en literatura; el protagonista solo puede ser percibido como similar oquedad, como el objeto expuesto a la indagación behaviorista que debe reinterpretar palabras o gestos, actos carentes de soporte explicativo. De un modo u otro, ambos polos han sido vaciados de conciencia personal: si uno es un conjunto de acciones no significativas, el otro es un discurso interpretativo de tales acciones, para que alcancen significación.

A partir de la existencia de estos dos focos, se construye el campo de fuerzas, mediante elisión aparental de uno y ostentación espectacular del otro. En un teatro, bajo la luz plena, hay un personaje que se mueve y balbucea algunas frases, en tanto a un lado, en la oscuridad, hay otro que explica el sinsentido y por lo tanto construye una historia. Aunque el personaje visible, el que concita la atención del lector, el que es intensificado al ser introducido en el enigma de las relaciones que mantiene con las dos mujeres que lo visitan, es el hombre enfermo (el objeto), el verdadero protagonista, el que ocupa desmesuradamente el relato, el que lo produce, es el almacenero y puede convenirse que es él el auténtico enigma de la novela. El desequilibrio constituye lo propio del campo de fuerzas, haciendo de él una cacería, o, mejor, un "duelo nunca declarado" como certifica el narrador: "luchando él por hacerme desaparecer, por borrar el testimonio de fracaso y desgracia que yo me emperraba en dar; luchando yo por la dudosa victoria de vencerlo de que todo era cierto, enfermedad, separación, acabamiento".

Estamos nuevamente en el "combatimento" y, como en el texto clásico,

ambos combatientes visten los mismos trajes masculinos, reponiendo la subyacente nota homosexual que en este caso se acentúa por los discordes manejos de la información: en tanto que se acumulan presencias femeninas sobre el hombre enfermo, se prescinde totalmente de toda presencia afectiva (masculina o femenina) en el narrador, durante los quince años de su supervivencia en el pueblecito y todos los anteriores a su enfermedad. La novela cuenta esta pugna, sus altos y sus bajos, sus accidentes y sus derrotas y toda ella existe nada más que en las palabras del imaginario discursivo. A lo largo de ella el narrador se ve disminuido ("Yo era el más débil de los dos, el equivocado, yo estaba descubriendo la invariable desdicha de mis quince años en el pueblo, el arrepentimiento de haber pagado como precio la soledad, el almacén, esta manera de no ser nada") y sin embargo intenta una y otra vez vencerlo, atraparlo, hasta la decepción final: "al hombre no le quedaba otra cosa que la muerte y no había querido compartirla".

Cuando solo se dispone del discurso de un narrador, es forzoso que el autor opere dentro de él las oposiciones indispensables para que el lector rearticule el texto. Si el narrador confiere sentido a actos sueltos de su protagonista, el lector debe transformarse en hermeneuta del mensaje escrito. Esa soledad confesada, es vista en otro pasaje, no sobre sí, sino sobre los cercanos e interpretada, pero para ellos y no para sí: "estaba solo y cuando la soledad nos importa, somos capaces de cumplir todas las vilezas adecuadas para asegurarnos compañía, oídos y ojos que nos atiendan. Hablo de los otros, no de mí". El sistema productivo del discurso queda aquí en evidencia: consiste en predicar sobre el otro lo que correctamente es interpretación de sí mismo. Es un sistema indirecto, como es indirecta la percepción que reinterpreta las acciones no explicadas de un otro. Las acciones ajenas, que por sí solas nada dicen, si no son referidas a una conciencia que las anima y significa, que por sí solas siempre son enigmáticas y confusas, deben ser vinculadas a una conciencia. A falta de ella, es la conciencia del narrador la que se traslada a ocupar ese puesto vacío y confiere entonces significado a los actos. Ya en El pozo había dicho Eladio Linacero que le gustaría "escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no", postulando esta rara disociación entre conciencia y existencia.

Cnetti ha venido hablando en sus novelas de seres reales y conocidos, puestos como objetos sobre los cuales ejercer la pasión cognoscitiva. En Los adioses reconstruye la función literaria en una situación típica: el recolector de informaciones, de migajas de la realidad, de datos inseguros y enigmáticos, pro-

cede de inmediato a reelaborarlos. Si la mujer le dice que el hombre había sido jugador de básquetbol, el dato inédito genera un proceso de invención imaginaria que se expresa visualmente ("comencé a verlo", "lo veía", "podía verlo") y en todo momento la técnica de composición radica en la recepción de un dato seguido por un proceso interpretativo que se aleja de ese dato para reconstruir la conciencia que estaba detrás y entonces proporcionarle sostén verdadero. Es la construcción de un alma para que permita comprender las acciones, aunque la incitación es de ellas que proviene, reduciéndose luego a simples apoyos del diagrama imaginario. No obstante, la oscilación valorativa: -¿son las acciones o es el alma?- trabaja a lo largo de toda la novela y es sometida a una prueba definitiva, cuando la interpretación establecida descubre que los datos sobre los que se apoyaba eran erróneos. Con todo, **este descubrimiento** no modifica la tesitura principal del discurso del narrador.

Si la proposición central es un "imaginado duelo" entre dos fuerzas polares, ese esquema se reproducirá isotópicamente en toda la obra: el hombre enfermo será la presa de otro duelo, ahora entre la mujer y la muchacha. Cambia el sexo de los combatientes, pero no se altera el principio del combate que rige a la estructura general. De tal modo que la decepción de saber que la muchacha es la hija, nada cambia definitivamente en la apreciación del narrador: "Pero toda mi excitación era absurda, más digna del enfermero que de mí. Porque suponiendo que hubiera acertado al interpretar la carta, no importaba, en relación a lo esencial, al vínculo que unía a la muchacha con el hombre. Era una mujer en todo caso; otra". El subsiguiente enigma que ha propiciado Onetti a partir de la lectura que de Los adioses hiciera Wolfgang A. Luchting<sup>8</sup> (según el cual a pesar del testimonio de la carta la muchacha podría no ser la hija sino una amante) sugiriendo que podría ser hija y amante (cosa que para nada está indiciada en el texto) en nada altera el campo de fuerzas. Lo que sí hace es burlar la capacidad del narrador, quien no podría prever más complejas posibilidades que las que tiene a su vista, es decir, en la construcción del alma ajena no podría traspasar los límites de la suya propia que procede a transferir.

Pues lo central de la novela es el reconocimiento de que el sueño voluntariamente soñado (que eso sería la literatura) necesita apoyarse en un repertorio de datos para construirse válidamente. Su tarea es rellenar el vacío que existe entre esos datos desperdigados mediante la imaginación deseante. Con lo cual simplemente registra la mayor fuerza del deseo: la invención de dobles. El almacenero construye en el hombre enfermo a su doble. Se proyecta en la

forma vacía que es el hombre enfermo y se ama a sí mismo en el fantasma que han construido sus palabras, en esa objetivación del deseo de que es capaz el arte. Al reducir drásticamente la información sobre el narrador, vaciándolo interiormente como ocurre con el protagonista al que solo puede conocerse por datos externos, Onetti remitió la existencia de esa interioridad, de esa alma, al discurso literario. El narrador lo construye, salvo que no lo hace sobre sí mismo sino que lo transfiere al otro, al hombre enfermo y lo rellena con él, pudiendo repetir la consigna de la modernidad que acuñara Rimbaud: "Je **est** un autre" .

Infunde su alma dentro de esa figura vacía y trata de adecuarla a sus diversas acciones, a sus pocas palabras, a sus enigmáticas relaciones y, a través del discurso literario, consigue la posesión a que aspira, aunque solo para encontrarse con su espejo y descubrir que los datos son inseguros y polisémicos.

Hay en Los adioses, más que una teoría sobre el relato tal como sí expondrá en Para una tumba sin nombre, una indagación sobre la psicología del arte mediante el examen de los vínculos que religan el enunciado y la enunciación, el discurso y quien lo emite. Los sucesivos afantasmamientos, duplicados por enigmas no resueltos, orientan hacia la enunciación como único punto de apoyo válido y consistente, diríamos, única realidad. Aunque allí solo se encontrará un vacío que emite palabras y solo en ese tejido inconsutil se podrá aprender algo. Ese al-o se refiere a otro, calza en sus palabras y en sus actos, siendo por lo tanto indisoluble de ellos. El narrador carece de autonomía: es un hermeneuta que tantea en el universo de los signos esparcidos y trata de definirse a sí mismo mediante las pulsiones que ellos ejercen, descubriendo que solo puede <sup>existir</sup> en una otredad incierta. Como en la novela de Julien Green (Si yo fuera usted) traspone su conciencia dentro del otro tratando de adecuarla a la vacía caparazón de actos y palabras, siempre exteriores, de ese otro que es solo un objeto en el que él entra como sujeto y debe resemantizar constantemente esos actos y palabras para que la adecuación se cumpla, cayendo en sucesivas trampas y engaños. El conocimiento del otro, postulado cándidamente por la literatura narrativa, es inseguro. Y al mismo tiempo el conocimiento de sí mismo, que sería la contrapartida valedera luego del fracaso no puede alcanzarse si no es a través de la existencia, así sea fantasmal, del otro. El discurso literario nace de una oscilación entre los dos peligros, Escila y Caribdis, y es la única realidad cierta, porque engendra el texto que cubre las páginas del libro. Se entiende que luego de este hallazgo, <sup>Onetti</sup> haya pasado

a la Historia del caballero de la Rosa y a Para una tumba sin nombre en que los discursos se expanden arbitrariamente <sup>a partir</sup> de escasísimos datos objetivos ("la mujer y el chivo") y con la misma arbitrariedad disuelven sus significados.

La lealtad a la circunstancia de que partió Onetti, era forzosamente lealtad al otro, a su existir en el mundo concreto de la intempestiva modernización. No creo que haya renunciado a ella, pero a partir de 1950 en que publicada La vida breve, inicia la serie de sus espléndidas "nouvelles" cuyo primer ejemplo es Los adioses, comienza a cuestionar la capacidad cognoscitiva del escritor, su orgullosa omnisciencia. El narrador será ahora su punto de mira y con el mismo adusto escepticismo con que vió a las criaturas de sus novelas anteriores, se pone a indagar en el instrumento del conocer. Como buen integrante de una "generación crítica" ve sobre todo sus deficiencias, sus imposibilidades, pero no se limita a ellas. Su objetivo es comprenderlo en su deambular: solo en la realidad objetiva del otro puede aspirar a constituirse y a existir, a costa de su incertidumbre y de su propio desvanecimiento. Podemos comprobar que la modernización ha avanzado raudamente y que sus secretas operaciones han comenzado a develarse para los hombres de la periferia, pues Nietzsche ya había anunciado que solo tras las máscaras se cobraba realidad en el democrático mundo moderno, se pasaba a ser "persona", es decir, máscara.

- 1.- V. Eduardo Paz Leston, El proyecto de la revista "Sur", en Capítulo No. 10 Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- 2.-V. Fernando García Esteban, Panorama de la pintura uruguaya contemporánea, Montevideo, Alfa, 1965.
- 3.-En Realidad, Año III, No. 14, Buenos Aires, marzo-abril 1949.
- 4.-Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950, Montevideo, Arca, 1974, compilación y prólogo de Jorge Ruffinelli.
- 5.- Tierra de Nadie, Buenos Aires, Editorial Losada, 1941.
- 6.-Artículo publicado en El Economista Americano, New York, julio de 1988, recogido en Nuestra América, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 205.
- 7.- William Emson, Some versions of pastoral,
- 8.-Los textos de Luchting y de Cnetti, en Los adioses, Montevideo, Arca, 1970, 4a edición.

BIBLIOGRAFIA. La obra de Juan Carlos Cnetti ha sido objeto de una renovada exploración en los últimos años por un conjunto de jóvenes críticos. Entre sus obras cabe mencionar: Djelal Kadir, Juan Carlos Cnetti, Boston, Twayne, 1977; Josefina Ludner, Cnetti: los procesos de construcción del relato, Buenos Aires, Sudamericana, 1977; Marilyn R. Frankenthaler, J.C.Cnetti: la salvación por la forma, New York, Abra, 1977; Hugo Verani, Cnetti: el ritual de la impo-  
tura, Caracas, Monte Avila, 1981; Omar Prego/ María Angélica Petit, Juan Car-  
los Cnetti o la salvación por la escritura, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981; Fernando Curiel, Cnetti: obra y calculado infortunio, México UNAM, 1982, a los cuales habría que agregar los diversos ensayos y ediciones de obras desperdigadas de Cnetti, que ha hecho Jorge Ruffinelli.