ONETTI: UN «OUTSIDER» RESIGNADO

POR

FERNANDO AINSA

¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos.
«*El pozo*» (p. 48).

I. El desajuste con el medio

En toda la obra de Juan Carlos Onetti está dado el típico desfasamiento, el desajuste entre la sociedad y los valores usados habitualmente para juzgarla, que resulta notorio en las obras de arte que se crean a partir de la primera guerra mundial, pero que tiene una larga tradición literaria en los autores *malditos* del siglo XIX. Como ha considerado Alex Comfort, esa actitud es típicamente un residuo del romanticismo, ya que en el fondo «implica una fe en la humanidad, por virtud del desarrollo de la mente que está en un estado de constante conflicto con el universo externo» (1).

Porque, justamente, el heroísmo novelesco de la literatura contemporánea del que participa Juan Carlos Onetti está hecho de «sensibilidades marginales» cuya gran variedad de modalidades puede moverse cómodamente en un espectro que cubre desde el *Hamlet* de Laforgue a los héroes de esta última posguerra, pasando por el Mersault de *El extranjero,* el Roquentin de *La náusea,* el *Prufock* de Eliot y la gama de personajes de las novelas de Barbusse y Céline.

Es casi obvio reiterarlo, pero vale la pena recordar que con la primera guerra mundial termina un período iniciado con la revolución francesa, algo que en la novela se habrá de traducir en la sustitución del imperio de la *síntesis* por el de la *fragmentación.* Porque todavía en 1939, cuando aparece la primera novela de Onetti, *El pozo,* su inserción resulta nítidamente emparentada con la actitud de las vanguardias europeas de la posguerra. «Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos», dirá el propio Onetti en *Tierra de nadie* dos años después (1941), añadiendo «el caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo de indiferente moral,

(1) *The novel and our time,* por Alex Comfort.

del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista no haber encarado la pintura de este tipo humano con igual espíritu de indiferencia.»

No deja de ser, pues, su literatura un testimonio de una era transicional: sin la fe suficiente para lamentar el desmoronamiento de un orden ya deteriorado en su juventud (Onetti nace en 1909) y sin la esperanza que pudiera permitirle superar los temores de su generación. En efecto, cuando aparece *El pozo* en diciembre de 1939 acaba de estallar la segunda guerra mundial, la España republicana ha sido derrotada; cuando edita *Tierra de nadie,* en 1941, y *Para esta noche,* en 1943, está triunfando el nazi-fascismo en los campos europeos. Es difícil poder confiar alegremente en el futuro y Onetti paga tributo a la era grisácea y atemorizada que le toca vivir. En este sentido, era imposible que Onetti pudiera escapar al impulso de autodestrucción que caracteriza a buena parte de los autores y personajes de su generación. Pero en otro sentido llega demasiado tarde como para lamentarlo en exceso.

Porque muchos de los novelistas que preceden a Onetti en la indagación existencial creen todavía en un hombre de valores universales, aunque éstos estén amenazados o sean problemáticos. Los protagonistas de las novelas del período inmediatamente anterior expresan sus desilusiones, pero buscan todavía un fundamento para la fe en el hombre. No puede negarse que hasta la década del treinta aún se intenta dar una significación a la vida en el interior de la crisis general de los valores. Existencialmente, la obra de Juan Carlos Onetti tiene que integrarse después de la de los grandes novelistas que van pautando esa disolución, naturalmente después de Musil y Mann (asidos todavía al mundo que se desmorona), de Joyce (jocundo ordenador estético del caos que constata), de Kafka (refugiado en un atormentado orden creado para sí mismo) y de autores como Sartre y Camus preocupados básicamente por justificar filosóficamente ese estado de angustia.

Cuando Eladio Linacero, protagonista de *El pozo,* se inscribe en la novelística de *the cult of the infra-man* de que hablara Hickey, es evidente que la disolución de los personajes ya no permite héroes. No existen ya para Linacero las perspectivas revolucionarias que lo pudieran proyectar ilusoriamente hacia *otro futuro* (como sucede con los héroes de Malraux), sino que, por el contrario, su conciencia debe ser necesariamente fatalizada en la medida en que constata que todos los actos importantes pertenecen por un derecho que le es ajeno a *los demás.* Y con los demás hay un evidente desajuste, una relación tirante y difícil.

Sin desempeñar ninguna función real en los mecanismos de decisión del mundo, apenas recibiendo de la corriente un amortiguado ramalazo, no habrá lugar en la obra de Onetti para el grito, para el aullido espléndido y gratuito de tantas obras donde el héroe problemático logra encarnar la angustia o el heroísmo. Pocos personajes de Onetti podrán tener su personal *grimmige Einscht,* como bautizara Rilke a su visión terrible de los sufrimientos del mundo. Más cerca entonces de la *détresse* que de la *nausée,* la concientización de la sinrazón de todo llevará a que no crea siquiera en las teorías que ejemplifican esos estados, aun cuando cumpla con la exigencia del *Stepanwolf:* «ha de atravesar, no una vez más, sino con frecuencia, el infierno de su ser interior».

La prueba de esta primera diferencia que lo separa de la corriente de novelistas que, sin embargo, integra, la ha dado el propio Onetti en la advertencia preliminar que hace a *Para esta noche:*

> Este libro se escribió por necesidad —satisfecha en forma mezquina y no comprometedora —de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un cínico intento de liberación.

Y es que, en más de un sentido (como se analiza más adelante), Onetti paga tributo a escribir en Latinoamérica con un orden ideológico gestado en Europa, una sensación que lo agobia notoriamente en sus primeras tres obras: el sentimiento de la marginalidad espacial de la América en que vive en relación a la Europa conflictiva, punto de origen de una guerra de la que es como americano —y pese a su sensibilidad aguda— un simple espectador.

El descenso a sí mismo

Pero lo importante es destacar el desajuste original de la obra de Onetti con la realidad que integra, en nombre de la tradición novelística de los *outsider,* que Colin Wilson ha llamado la historia de los profetas del mundo: el rechazo de la realidad en nombre de otra y el consiguiente «descenso a sí mismo» que sigue a esa conciencia. Para ello también partirá de una condición común a los *outsider:* hombres básicamente imaginativos que se niegan a desarrollar las cualidades de sensatez práctica, de visión para los negocios, que parecen ser requeridas si se desea sobrevivir dentro de nuestra compleja civilización (2).

El rechazo de la realidad supondrá —de acuerdo a esa tradición— la inmersión del protagonista en *subsuelos* aislados: los cuartos de

(2) *The outsider,* por Colin Wilson (p. 292 de la traducción española).

pensión donde las *rupturas* sorpresivas de la relación con los *demás* se producen. Pero dos notas distinguirán la marginalidad de los seres de Onetti. Por un lado, la nota de mayor sombrío escepticismo que les impedirá (carentes del impulso propio de los «profetas» que se retiran al desierto) gritar como el personaje de Nietzsche: «Soy una de esas máquinas que a veces explotan» y, por otro lado, la atmósfera rioplatense en la cual están insertados, atmósfera deliberadamente entristecida, pero con un fondo sociológicamente cierto de grisura y tristeza. Del mismo modo que los tonos brumosos de Bretaña cumplen una función de prolongación subjetiva de los estados anímicos del profesor Roquentin en *La náusea* o que la luminosidad mediterránea revierte en irrealidad y alienación las acciones del protagonista de *El extranjero*, en Onetti no hay tampoco un abierto desafío del héroe con su contorno geográfico. Aun existiendo el típico desajuste básico con el medio —algo que caracteriza a toda la corriente novelística que integra—, Onetti hace que sus personajes sean casi una prolongación natural de éste, como si la atmósfera rioplatense fuera el medio ecológicamente apropiado para que prosperara ese tipo de ruptura y desajuste. No en vano se dirá de Díaz Grey que, pese a haber llegado a Santa María cuando ya era médico, parecía como si hubiera nacido y vivido siempre en ella.

Además, la facultad de sentirse solo y extraño en el seno del mundo no está reivindicada en Onetti como una aspiración, sino como el resultado fatal de cierta lucidez paralizante. Sentirse dueño de su propia libertad, roto todo lazo con una comunidad que se contempla y aun se juzga, entra perfectamente dentro de una postura intelectual de tradición latina: la actitud reflexiva prima sobre la impulsiva o ejecutiva. Ya se ha insinuado cómo, en muchos casos, el héroe problemático de las novelas de Hemingway, Faulkner, Saint-Exupéry y Malraux encuentra un sentido a su existencia mediante la acción individual, en tanto en algún otro ejemplo podrá encontrarlo en la acción colectiva. Difícilmente, por el contrario, hay en Onetti una justificación buscada en la acción externa (Larsen tal vez sea el único héroe que escapa en algún sentido a este esquema) y ésta, cuando existe, es *previa* a la trama de la novela y constituye, justamente, la razón por la cual el protagonista está *desajustado* con su medio, es el puente traumático que se ha atravesado (3) antes de poner en contacto al lector con el personaje.

Esa lucidez no nace únicamente del «abismo» que reclaman como fundamental otros escritores como Eduardo Mallea y que definen como «la evidencia del estado eminente de culpa, lucidez del mal,

(3) Véase infra, *El trauma original*.

lucidez del bien en su estado activo, dudoso de su estado de juicio, dudoso de su estado de redención» (4). En el caso de Onetti es algo menos racional, aunque participe de las ideas estéticas y filosóficas que gobiernan, particularmente agravadas en nuestra época, una profunda línea del pensamiento judeo-cristiano: la incidencia del absurdo y del azar («parientes» del sino o predestinación) en un contexto de fatalidad y de inevitabilidad. De ahí que los personajes de Onetti sean más designados que angustiados.

Tras la angustia, la resignación

La conciencia del fatalismo que gobierna absurdamente el mundo de Onetti se da a partir de la aguzada sensibilidad del *outsider* tipo: su visión es más honda que la normal, al punto que puede no reconocer al mundo *objetivamente,* pero sí captar con un particular sesgo —su propio desacomodamiento ante la realidad— el modo como los hombres y las mujeres se ciegan a sí mismos en sus emociones. Por otra parte, existe *a priori* la intuición de que el hombre está completa e inevitablemente hundido en engaños y mediatizaciones que convierten a toda lucha contra los obstáculos naturales, en una empresa inútil. Esa esterilidad del esfuerzo, aun sin dejar de reconocerlo como una forma virilizada y concreta de la acción, condena de antemano empresas como la de *El astillero.* Sin embargo, prueban al máximo el principio capital del fatalismo: saber que lo que se hace es inútil e igualmente hacerlo.

La conciencia de que «no hay salida ni rodeando, ni a través», al decir de H. G. Wells, gobierna en forma unilateral todos los actos de los protagonistas de la obra de Onetti, llevando mucho más lejos el desajuste original del héroe con su contorno de la obra romántica. Porque, en tanto éste se *esforzaba* por encarnar su ideal, y el héroe existencial se *angustiaba* por no poder asumir una función en el contorno, el héroe de Onetti aparece como *resignado,* con un claro convencimiento de que «no se puede hacer nada» o, más agravadamente, que «nada merece ser hecho».

Sin embargo, en el caso de Onetti esa resignación no supone la construcción de una filosofía sustitutiva (como en los autores existencialistas) que pudiera servir de instrumento apto para encarnar la vida tal cual se la entiende y cambiar los valores que se consideran caducos por otros más eficaces.

Puede adelantarse que poco o ningún atractivo tiene el mundo

(4) *Poderío de la novela,* por EDUARDO MALLEA, p. 149.

existencial en que se mueven los personajes de Onetti. Hay algo de negación del impulso, hay una primacía de lo paralizante sobre lo activo, hay una irritante claudicación, un síntoma de anti-vida y esa negación de la vida-vivida no deja de suponer, en última instancia (y aunque él siempre lo negó como ha hecho despectivamente), una postura típicamente intelectual: la de los hombres que reflexionan demasiado para gozar abiertamente de la vida. Protagonistas encerrados en sus habitaciones (Eladio Linacero en *El pozo;* Brausen en *La vida breve),* observadores del quehacer ajeno (Díaz Grey en *Una tumba sin nombre),* no parece ninguno ser dueño de una razón para hacer algo (el que lo intenta fracasa como Larsen en *El astillero),* probando todos en definitiva que este mundo no tiene valores o que si los tiene, éstos desaparecen con la «madurez» (como historia el cuento *Bien venido, Bob).*

Un hombre evolucionado no debe hacer nada

Esa constante general en la obra de Onetti ha sido sintetizada como «el tono, el acento que sutilmente comunica cierta tristeza, a la sordina, cierta ternura muy pudorosa, vertida hacia la amistad» (5), pero que es básicamente una autonegación de fuerte raíz crítica que Eladio Linacero resume en su reflexión «detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos» (6). No puede negarse que en ella está gravitando una característica típicamente rioplatense: los antihéroes desarraigados, opuestos a los de una épica tradicional, incapaces de creer en las propias bases de la nacionalidad o cuestionándola con una especial acritud. Esa tradición hipercrítica del ser rioplatense ha sido destacada por Juvenal López Ruiz, al decir «a mi manera de ver, en ningún otro país latinoamericano se ha producido con tanta decisión y valentía esa autocrítica, si se exceptúa el ímpetu paradigmático de Martínez Estrada» (7).

También Juan Carlos Ghiano ha destacado la similitud del desarraigo y escepticismo uruguayo con el argentino, al hacer un paralelo entre la novelística de Onetti y la de Eduardo Mallea anterior a *Los enemigos del alma* (1950). Para Ghiano hay en Mallea una visión del presente argentino en función de un divorcio previo entre dos Argentinas.

---

(5) «Onetti, un novelista del sino», por JUVENAL LÓPEZ RUIZ. *Revista Imagen,* número 35 (Caracas, 15-30 de octubre de 1968).
(6) *El pozo,* p. 48.
(7) LÓPEZ RUIZ, artículo citado.

> Una, la Argentina de relumbrón y prosopopeya oficializada en gestos y palabras altisonantes, que no encubren las condescendencias amorales; la otra, la Argentina invisible, auténtica continuidad moral de hombres escondidos, que se resguardan taciturnamente de las entregas mayoritarias. Estas distancias provocan las reflexivas agonías de los seres auténticos, muchas veces sin capacidad de acción, que pueblan las novelas de Mallea, sin comunicar las repercusiones personales que justificarían la reintegración social. Saben negarse a las tentaciones, pero encuentran dificultades para convertir en actos de confianza en sí mismos y la posible entrega de otros hombres; se han negado a la caridad y sólo alientan por una remota y confinada esperanza (8).

Pero en tanto los personajes de Mallea tratan de ser demostrativos del esquema que trazara en sus ensayos —especialmente en *Historia de una pasión argentina*—, los de Onetti están creados sin las ataduras de prevenciones demostrativas. Sus seres, que ganan en libertad, pierden en seguridad y su desamparo es, en definitiva, mucho mayor.

La falta de fe es pregonada sin aspavientos, pero muestra una desnudez que los personajes de Mallea —a diferencia de los de Onetti— irán revistiendo de los abrigados (y a veces falaces) esquemas de la necesidad de ser constructivos y de no perderse tras las divagaciones angustiosas y existenciales que sus primeras obras provocan. En efecto, un personaje de Onetti puede seguir repitiendo en una novela actual el extremo original de Linacero:

> Un hombre evolucionado no debe hacer nada. Fíjese en los constructores, en cualquier orden de cosas. Da lástima. Toda la vida chapaleando en miserias. Mire la política, la literatura, lo que quiera. Todo es falso y lo autóctono lo más falso de todo. Si aquí no hay nada que hacer, no haga nada. Si a los gringos les gusta trabajar, que se deslomen. Yo no tengo fe; nosotros no tenemos fe. Algún día tendremos una mística, es seguro; pero entretanto somos felices (9).

También Martínez Carril, en un breve estudio sobre Onetti (10), ha considerado que su narrativa es representativa de la manera de ser rioplatense y montevideana en particular. Más que una forma de desarraigo, constata Martínez Carril 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.

---

(8) «Juan Carlos Onetti y la novela», por JUAN CARLOS GHIANO. Revista *Ficción*, núm. 5 (Buenos Aires, 1 de febrero de 1957, pp. 247-253).

(9) *El pozo*.

(10) «Onetti, acaso la liberación», por MANUEL MARTÍNEZ CARRIL; diario *La Mañana* (12 de abril de 1966).

> No es sólo Onetti —escribe— quien se libera (en forma mezquina o no, compretiéndose 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.

Las vidas breves y los adioses

Hundirse en una inercia contemplativa no es, entonces, una meta exclusiva de los personajes de Onetti, aunque parezca sí el resultado inevitable de una certeza previa: el hombre no renunciará nunca al auténtico sufrimiento que nace de la ruina y del caos, porque el sufrimiento es la única y sola fuente del conocimiento. Algo que ya había intuido el primer *outsider* de la novelística contemporánea: el hombre-escarabajo de «las memorias del subsuelo», de Dostoievsky, aunque los tonos de Onetti estén diluidos, amortiguados por la propia condición del medio en que se insertan.

La formulación de una filosofía de la existencia puede parecer, en consecuencia, débil en Onetti. Pero hay que rastrear los párrafos aislados de sus obras para integrar un esquema que sorprende por su sencillez y por su coherencia (si se tiene en cuenta el lapso que media entre sus obras). Lo que ocurre, una vez más, es que Onetti —como buen rioplatense— entiende como sinónimo de virilidad cierta contención, cierta obligada parquedad en la explicitación de las emociones y de sus razones, una constante reconocible en autores tan diversos como Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y el propio Julio Cortázar. No hace falta remontarse a los análisis de la modalidad rioplatense efectuados por observadores como Hudson, Keyserling y Ortega y Gasset, sino tomar los ensayos contemporáneos de Scalabrini Ortiz, Martínez Estrada y Murena.

No puede extrañar entonces que Jorge Malabia diga en *Juntacadáveres:*

> ... no quiero aprender a vivir, sino descubrir la vida de una vez y para siempre. Juzgo con pasión y vergüenza, no puedo impedirme juzgar; toso y escupo hacia el perfume de las flores y la tierra, recuerdo la condena y el orgullo de no participar en los actos de ellos (11),

para considerar un poco más adelante que:

> ... se me ocurre con desconsuelo que la adolescencia no es una etapa de la vida, sino una enfermedad mía, un vicio de conformación, una lacra incurable (12).

(11) *Juntacadáveres*, p. 33.
(12) *Obra citada*, p. 34.

Después de sus experiencias, Jorge sólo acumulará una «creencia en las vidas breves y los adioses, en el vigor hediondo de las apostasías» (13). Ese poner hincapié en la precariedad de la existencia —que da título a una novela, *La vida breve*— y en la poca importancia de cualquier acción, lo lleva al final de la novela *(Juntacadáveres)* —y como un preámbulo de su ingreso a la *madurez* y el consiguiente abandono de la *adolescencia*— a recordar la vieja canción:

las marionetas dan, dan,
dan tres vueltas y se van.

Pero todo el problema de «los patrones o fines de la vida» puede ser mucho más sencillo de lo que parece. Así, Díaz Grey esboza en *El astillero* un claro «sentido de la vida». Para ello parte de la base de que «no es más que eso, lo que todos vemos y sabemos», restando toda posibilidad de trascendencia, de «sentido» filosófico de la vida. Y ese no tener sentido

> ... tiene un sentido claro, un sentido que ella, la vida, nunca trató de ocultar y contra el cual estúpidamente luchan los hombres desde el principio con palabras y ansiedades. Y la prueba de la impotencia de los hombres para aceptar su sentido está en la más increíble de todas las posibilidades, la de nuestra propia muerte; es para ella cosa tan de rutina: un suceso, en todo momento, ya cumplido (14).

El significado de esta visión filosófica de la existencia de Díaz Grey es tan claro como la sencillez del sentido propuesto: son los hombres los que, negándose a aceptar tanta claridad, complican todo con palabras y ansiedades. La inevitable resignación, nada angustiada por cierto, debe llevar a admitir a la propia muerte como parte de una rutina y permite comprender filosóficamente la tan mentada pasividad de los personajes de Onetti, su fatalismo que no está para nada cargado de demoníacas angustias existenciales, sino de una especie de superación comprensiva de todos los afanes terrestres. Es esta, tal vez, una visión beatífica de neto contenido cristiano, a la que lo único que le faltaría sería el motor de la fe. Al ser consciente de su destino vital o «determinista» en esta vida, ya no se siente el héroe de Onetti perdido y no necesita adoptar posturas existencialistas típicas. Es como si los personajes hubieran madurado en su fatalismo, lo que los hace aparecer más resignados que angustiados.

---

(13) *Obra citada*, p. 266. Debe destacarse el juego de significaciones que propone Onetti con estas palabras, referidas directamente a dos de los títulos de sus novelas: *La vida breve* y *Los adioses*.

(14) *El astillero*, p. 106.

La formulación de ideales colectivos o políticos en este contexto tiene que antojarse como difícil. En *El pozo* hay referencias indirectas al contraponerse el mundo de Linacero al de su compañero de habitación, Lázaro, un comunista que trata de convencerlo «usando argumentos que yo conocía desde hace veinte años, que hace veinte años me hastiaron para siempre». Pese a su falta de fe, Linacero respeta a Lázaro y, sobre todo, reconoce que «la gente del pueblo, la que es pueblo de manera legítima, los pobres, hijos de pobres, nietos de pobres, tienen siempre algo esencial incontaminado, algo hecho de pureza, infantil, candoroso, recio, leal, con lo que siempre es posible contar en las circunstancias graves de la vida» (15).

En *Tierra de nadie* intenta abordar más ambiciosamente un esquema de formulación política, y lo hace a partir de un procedimiento típicamente *arltiano:* con la presencia de vagos y utópicos proyectos políticos de contenido libertario. Bidart y Rolanda intentan varias experiencias «comunitarias», al principio en el sur (casi el Polo) y al final en «un asunto de cooperativas en el norte.» Sin embargo, los imaginativos proyectos que en Roberto Arlt constituyen la trama esencial de *Los siete locos* y *Los lanzallamas,* quedan en Onetti mucho más atenuados en aras de la constante básica de su obra: una marginalidad a título individual, un fatalismo que no da lugar a la exaltación de la utopía.

Un plan parecido, pero más explicitado que el de Bidart y Rolanda, se recuerda en *Juntacadáveres.* Marcos Bergner ha intentado organizar una experiencia comunitaria en Santa María.

> La idea —recuerda Lanza (16)— era tan sencilla como infalible: marcharse de Santa María, afincar en la estanzuela, recoger cosechas, alegrarse con el crecimiento y la multiplicación de los animales.

El proyecto de un «falansterio» en Santa María lo concibe Marcos con Moncha Insurralde (17) y con dos matrimonios más y parte de la propia cesión que hace Marcos de su patrimonio en tierras. La habilidad de Onetti es contar el episodio cuando ya se sabe de su fracaso posterior, por lo que su mera recordación ya está teñida de un cinismo burlón, de un escepticismo disolvente y los principios —«se trataría de una labor cooperativa», de «una comunidad cristiana y primitiva basada en el altruismo, la tolerancia, el mutuo entendimiento»—

(15) *El pozo,* p. 45.
(16) *Juntacadáveres,* p. 146.
(17) Protagonista de *La novia robada.*

están gravados por el final de promiscua vida en común, de parejas intercambiadas y bacanales colectivas. Parecerá lógico que la «vasquita» Insurralde huya del «falansterio», los campos se vendan, los matrimonios se separen y Marcos se convierta en un borracho potenciado al «facismo».

Pero esta negación de ciertos esquemas no supone la negación de un distingo esencial en la obra de Onetti, aquel que enfrenta «una etapa más de la viejísima lucha entre el oscurantismo y las luces» (18). En ese esquema, el Larsen proyectista del «prostíbulo perfecto» en *Juntacadáveres* representará *lógicamente* a las luces, una lucha por la libertad, la civilización y el honrado comercio del que el prostíbulo de Santa María intenta ser perfecto ejemplo. El oscurantismo estará encarnado por los demás, los que viven en el mundo de los normales, los «astutos». El desajuste original tendrá aquí su explicitación filosófica: el hombre que ha conseguido quedarse solo frente al mundo, «su» verdad frente a la «mentira» colectiva.

II. El individualismo enfermo

El tono existencial de Onetti está particularmente pautado en sus novelas por la primacía de los elementos «personificativos» en lugar de los elementos «reificativos» que caracterizan a novelas del tipo de las del *nouveau roman*. De este modo, los lectores de Onetti deben ver en su realidad una proposición de *idealismo*, donde la mayoría de los personajes contribuyen a crear (en la medida que son arquetipos) el *mito* que los unifica en la obra artísticamente concebida. Esa concepción estética es fundamental en Onetti, ya que la falta de un *orden exterior* (19) que le sirva de apoyatura ideológica, la convierte en el eje básico de la obra.

Lo que se sospecha —intentando trascender la actitud estética en la búsqueda de la proposición idealista de Onetti— es que la verdad no existe para él y que la realidad es susceptible de muchas variantes de las que una novela apenas puede sugerir (nunca inventariar taxativamente) porque los hechos «son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene» como ha confesado el mismo. Ya se ha visto cómo la falta de una postura precisa, en el

(18) *Juntacadáveres*, p. 268.

(19) La moderna novela, como ha puesto de manifiesto Joseph Frank, tiende a convertirse en una estructura «autorreflexiva», perdiendo la necesaria apoyatura externa de la *story* tradicional. Dicho proceso ha sido explicado por Moravia en vinculación con el derrumbe de la fe en la inmutabilidad y estabilidad de la realidad, derrumbe que ocurre por dos vías: una formal y otra sustancial.

orden filosófico, lo conduce a ser un autor débil ideológicamente, lo que no le impide ser un autor típicamente idealista. El distingo elaborado por Ramón Buckley entre los *subjetivistas ideológicos* y los *subjetivistas lingüísticos* permitiría, entonces, la inscripción de Onetti entre los primeros y una perfecta clarificación de uno de los puntos más debatidos de la estructura de sus cuentos y novelas.

Sin embargo, antes de analizar esos puntos, es necesario precisar la imagen del *individuo* en Onetti, ya que a partir de ella, las relaciones constantes de los personajes darán idea de su poder creativo y capacidad evocativa, base cabal de los *mitos* y *símbolos* que habrá de unificar en una estructura (universo) única, fundamento del credo estético de Onetti (20).

El problema de la identidad

Pertenece el héroe de Onetti, como individuo problemático que protagoniza la novela contemporánea, a la categoría de hombres que Erich Fromm ha tipificado como el hombre que es libre únicamente en el sentido de que ha conseguido quedarse solo, aislado y que por eso se siente amenazado de ansiedad, duda y soledad. Por ello, ese individuo busca en la *relación conflictiva* con el exterior una especie de «consuelo» a su insoportable sentimiento de duda. Es como una cualidad compulsiva que lo lleva al conflicto con los demás y el contorno. Esta proyección compulsiva tiene dos modalidades típicas en Onetti, en función de las cuales puede clasificarse toda su obra:

— proyección del «yo» en el mundo exterior. El conflicto se resuelve tiñendo el contorno de la visión individual y solitaria, reconvirtiendo, recreando la realidad en función de esa visión, de esa proyección;
— desdoblamiento del «yo», crisis de la identidad que estalla en fragmentos diversos como forma de resolver sus oposiciones con la realidad. El individuo se fabrica otras identidades, se miente, imagina otros seres a través de los cuales escapa de sí mismo, se marginaliza, se refugia en la fantasía con un típico mecanismo de defensa en el que ha sido pródigo la literatura contemporánea y que Onetti encarna típicamente para el ámbito rioplatense.

Porque el problema de la identidad es clave en los *outsider* de la novela occidental. El hombre auto-dividido, desgarrado patológicamen-

(20) Véase, infra, *Las estructuras.*

te (rozando directamente en muchos casos la esquizofrenia) puebla las novelas que van de *Memorias del subsuelo* a la novelística de Kafka y Sartre y aun del reciente *No soy Stiller,* de Max Frisch. Son los «yo» en conflicto del hombre contemporáneo que Hesse sintetizara en los elementos simplemente antagónicos del «hombre» y del «lobo» y es la conciencia de que «el hombre indudablemente se sabe enfermo en una civilización que ignora estar enferma». En definitiva, es la conciencia que tiene el propio individuo del mundo actual de su falta de unidad y de la necesidad que intuye, si quiere hacer realmente algo, de convertirse en un «yo» agresivo que se proyecte sobre el contorno. Esa proyección no es menos dramática que la crisis de la identidad, porque también es conflictiva y porque suele desembocar en derrotas en la medida que otros «yo» también agreden el contorno y en la medida en que hay una negación de ellos mismos por la realidad.

Las defensas de la identidad

Del análisis de estas dos alternativas, siempre tensamente críticas para el individuo, surge un interesante esquema aplicable a las obras de Onetti:

1. *Proyección del «yo»:* En algunas obras de Onetti —especialmente en *Juntacadáveres* y en *El astillero*— el yo del protagonista, en este caso Larsen, se proyecta hacia el exterior con tanta agresividad que llega a creer que está *modificando* la realidad. La proyección de los proyectos de Larsen invade creativamente el contorno buscando realizar su realidad con obstinación. Como ha dicho Hoffman de los personajes de Faulkner, sería posible repetir para Larsen la tipificación de «criatura intensa, obsesionada por su aislamiento en el mundo, anormalmente perpleja por el carácter y grado de las cargas que debe asumir y desesperada por afirmarse a sí misma, antes que la muerte haga presa en ella» (21). Larsen desenvuelve su vida como un reto constante al modo como viven los demás (relación conflictiva base de la oposición constitutiva de *Juntacadáveres* y *El astillero)* y repetirá su obstinada perplejidad ante cada derrota: tratando primero de imponer su «prostíbulo perfecto» como imagen de las luces contra el oscurantismo y tratando luego de levantar del caos, el absurdo y el deterioro un imposible negocio —el astillero— como un renovado desafío al modo como entienden los demás la realidad.

Esa obstinación podría dar una falsa impresión de heroísmo en el protagonista, en la medida en que la proyección del «yo» se corrompe,

(21) *William Faulkner,* por FREDERICK HOFFMAN, p. 33 (BA, 1968).

se mediatiza o se estrella y conduce a un fracaso inevitable a la empresa del héroe de Onetti. Sin embargo, no la da por una razón muy sencilla: la derrota de Larsen en *El astillero* no es heroica, porque el lector tuvo siempre la clara conciencia de que no se proyectó con eficacia, con visos de posibilidad de realización efectiva, la causa emprendida. El hecho de que Onetti facilite por medios laterales datos del despropósito del proyecto de Larsen, impide que en algún momento el plan de rehabilitación del astillero parezca creíble. Por lo tanto, la fe proyectada por Larsen *no inmuta la realidad,* aspecto esencial que hace que el final sea fatalmente necesario: la derrota obvia y nada heroica, la simple constatación del despropósito original. Sin embargo, esa proyección de Larsen en su contorno impide que su «yo» se quiebre y estalle. La ilusión de creerse modificando la realidad es suficiente para que no suceda lo que sucede en otras obras de Onetti: la ruptura de la identidad.

2. *La crisis de la identidad:* El desajuste del individuo con el medio quiebra, en la mayoría de las obras de Onetti, el «yo cerrado» de que hablaba Henry James. Hay casi siempre un momento en las novelas o cuentos de Onetti en que el personaje despierta al hecho de que no era lo que siempre había supuesto ser, problema que en la *Vida breve* es fundamental, en *Para esta noche* accidental y en *Juntacadáveres* forma parte de un juego peligroso que termina por impregnar a Jorge Malabia de una untuosa maldición.

A partir de esos momentos y de la concientización de su falta de identidad, los protagonistas de Onetti buscan el refugio en otras identidades. Ese refugio puede ser una forma de salvación de muy variada índole: *física,* en el caso de Ossorio que pasa a llamarse Santana para la hija de Barcalá en la infernal huida a través de la ciudad plagada de sombras policiales que lo persiguen; *psicológica* en Brausen, cuando sostiene que «lo más importante estaba a salvo si yo me seguía llamando Arce» (22).

Un esquema de estas situaciones nos permite el siguiente cuadro de casos de identidades desdobladas por medio de seudónimos, nombres falsos o, pura y simplemente, seres imaginados a partir del «yo cerrado» en la novelística de Onetti:

---

(22) *La vida breve,* p. 127.

Yo real	Yo falseado	Yo imaginado	Obra
Ossorio	Santana	—	*Para esta noche*
Brausen	Arce	Díaz Grey	*La vida breve*
Gertrudis	Raquel	Elena Sala	*La vida breve*
Jorge	Federico	—	*Juntacadáveres*
Larsen	«Juntacadáveres»	—	*Juntacadáveres*
Nora	María Bonita	—	*Tierra de nadie* y *Juntacadáveres*
Rita	Higinia	—	*Una tumba sin nombre*

Pero esta forma de salvación o de refugio, supone siempre un consiguiente *aislamiento* del individuo en relación a los demás: Ossorio cambia a cada momento de habitación en los hoteles y habla lo menos posible con los demás. Brausen llega a decirse, encerrado en su cuarto de San Telmo, que «yo no podía asomarme, era necesario proteger a Arce» (23), es decir, que una identidad debía proteger a la otra, para lo cual debía evitarse todo contacto con el exterior. El mismo Brausen deja de pensar en los demás para proteger mejor a Arce y esos demás pueden llegar a ser su propia esposa: «no pensaba en ella (en Gertrudis); trataba de valorar la posible amenaza que la noticia de mi despido contenía para aquellas necesidades secretas: seguir siendo Arce en el departamento de la Queca y seguir siendo Díaz Grey en la ciudad al borde del río» (24). Ese aislamiento es también notorio en Jorge y se hace más ostensible en la medida en que, al final de *Juntacadáveres,* se ve obligado a «descender al mundo».

Las relaciones con el otro yo

En estos casos de la ruptura de la identidad o del simple planteo de una crisis del individuo como tal, las relaciones emergentes entre uno y otro yo del protagonista son muy diferentes:

A) *Relación sospechosa.*—Las relaciones entre una y otra identidad no suelen ser pacíficas en la obra de Onetti, y en algún caso se suscita una peculiar tirantez. Brausen afirma así que «Díaz Grey llega a intuir mi existencia» y a murmurar con fastidio y absurdamente «Brausen mío». También teme el enfrentamiento y selecciona las desapasionadas «preguntas que habría de plantearme si llegara a encontrarme un día» (25), es decir, si un día uno y otro yo rompen la barrera que los separa y se encuentran para fundirse nuevamente en

(23) *La vida breve,* p. 128.
(24) *Obra cit.,* p. 169.
(25) *Obra cit.,* p. 181.

un solo individuo. Entretanto, la relación es sospechosa: el personaje-imaginado por el personaje-novelesco (imaginado a su vez por el novelista) es espiado y se maneja con equívocos y temores de que uno (el novelesco) como ha *creado* al otro (el imaginado) lo destruya. Por tanto, lo espía entre líneas, recela de él.

B) *Relación de odio.*—Esas sospechas derivan, incluso, hacia el odio, cuando Brausen está resuelto a suprimir a Díaz Grey «aunque fuera necesario anegar la ciudad de provincia, quebrar con el puño el vidrio de aquella ventana donde él se había apoyado, en el dócil y esperanzado principio de su historia...» (26). Pero cuando Díaz Grey está muerto, Brausen «agoniza de vejez sobre las sábanas». Su descomposición arrastra a la de Díaz Grey, pero también a la propia ciudad «que yo había levantado con un inevitable declive hacia la amistad del río».

C) *Relación de equidistancia.*—En otros momentos, el «yo» principal parece permanecer equidistante del conflicto: «yo —reflexiona Brausen— el puente entre Brausen y Arce, necesitaba estar solo, comprendía que el aislamiento me era imprescindible para volver a nacer, que únicamente a solas, sin voluntad ni impaciencia, podría llegar a ser y reconocerme» (27).

A su vez, el propio autor Onetti puede convertirse en un personaje equidistante: él será quien alquila a Brausen la mitad de una oficina en Buenos Aires. Y así Brausen (personaje-novelesco) describe a su propio creador: «se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos». La ficción llega a su propio absurdo en el desdoblamiento de identidades: Onetti crea a Brausen, y éste lo enjuicia y lo describe, ignorante de su condición de personaje creado por él. Pero Brausen crea a su vez a Díaz Grey, desconfiando de ese otro (su creador), al punto de que «vigila las espaldas de Onetti».

D) *El otro yo como liberación.*—El final de *La vida breve* es un modo de liberación: el encuentro de Brausen y Díaz Grey, creador y creado que llegan a fundirse nuevamente en un solo ser, pero distinto, como liberado. Díaz Grey le dirá a Brausen, «usted es el otro; entonces usted es Brausen», en tanto éste piensa: «esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarse sin esfuerzo en una verdadera soledad». El yo, liberado de sí mismo (el Brausen original ha muerto), se identifica con su desdoblamiento

(26) *La vida breve*, p. 270.
(27) *Obra cit.*, p. 243.

(Díaz Grey) en la libertad, como forma de irresponsabilidad ante los demás, como una propuesta de independencia, como un atisbo de anarquía.

¿Soledad o aislamiento?

Este análisis trae automáticamente aparejada una interrogante. Porque cuando se ha hablado, por parte de la crítica, de la soledad de los personajes de Onetti no se ha planteado paralelamente si esa soledad era el resultado de una actitud del protagonista que lo lleva a esa instancia como etapa de un proceso individual, o si, por el contrario, es el medio el que lo impulsa obligadamente a esa situación. Parece notorio que los personajes de Onetti tienen una vocación profunda por esa condición de solitarios, y ello por dos razones. Una —la ya anotada en que las identidades se refugian en sus propias alternativas—, y otra, que surge de la especial sensibilidad para «ver más hondamente» el contorno y percibir la realidad como un lacerante castigo, algo de aquello que confesaba el héroe anónimo de *L'Enfer*, de Barbusse: «veo demasiado hondo y demasiado». Esa sensibilidad específica se traduce generalmente en el sentido de extrañeza e irrealidad que logran impregnar los protagonistas a la realidad que perciben, proyectando su «yo» profundo al exterior.

Hay un excelente ejemplo en *Una tumba sin nombre* de esta peculiar sensibilidad que trabaja en lacerante hondura. Un espectáculo usual —un entierro de provincia— puede transformarse, a partir de la mirada del protagonista (Díaz Grey) en un motivo de desasosiego de notas crecientes. En el origen está una simple mirada: «cuando vi o empecé a ver con desconfianza, casi con odio» (28). La atmósfera del cementerio se subjetiviza, pasa a través de un filtro que la llena de presagios y de incertidumbre. Como ha dicho Colin Wilson del *outsider* tipo: «una vez que ha dirigido su mirada, nunca más el mundo puede ser ya el mismo lugar franco que era». Díaz Grey sigue cargando al cortejo fúnebre que se aproxima de notas de irrealidad, a partir del mismo momento en que «miré hacia la izquierda y fui haciendo con lentitud la mueca del odio y la desconfianza» (29), para luego «medir su enfermiza aproximación» y considerar una expresión como «de vejada paciencia»

Esa *sensibilidad marginal,* cuando no invade el mundo ambiente, estalla en un desdoblamiento de la identidad, pero pocas veces puede proponerse lazos orgánicos con la comunidad. Las dificultades del

(28) *Una tumba sin nombre,* p. 12.
(29) *Obra cit.,* p. 13.

individuo provisto de esa sensibilidad son notorias: su relación de ruptura no puede ser meramente contemplativa (al modo de la narrativa costumbrista), ni activa o de combate (al modo del realismo crítico). El individuo no tiene ningún lazo *religador* que le permita considerarse formando parte de una totalidad. La máxima ambición puede ser entonces la de Eladio Linacero en *El pozo*, cuando expresa que «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».

El desasimiento del prójimo

Faltando lazos de amor y solidaridad con los demás, siendo el amor como sentimiento una difícil excepción, las relaciones del individuo con los demás suelen ser en las novelas de Onetti tirantes o desasidas de toda emoción. La pureza del alma sola no es fácil de obtener y las primeras páginas de la primera obra de Onetti ya pautan ese problema. Linacero mira hacia afuera y tiene su primer rechazo genérico: «las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca» (30). Su desprecio es de principio: «ninguna de esas bestias sucias puede comprender nada» (31), del mismo modo que es drástico en la base: «la verdad es que no hay gente así, sana como un animal. Hay solamente hombres y mujeres que son unos animales» (32).

Ese rechazo del prójimo de *principio* tiene originales modalidades, como la atroz imagen que conjura Larsen viendo la boca de Petrus mientras habla:

> ... una boca que podría ser suprimida sin que los demás se dieran cuenta. Una boca que protege del asco de la intimidad y libra de la tentación. Un foso, una clausura (33).

Son reconocibles en todas las obras de Onetti modalidades del mismo rechazo, algunas de patético extremo, como la soledad de Jorge Malabia en *Juntacadáveres*. La única posibilidad de comprensión de Jorge está en Julia, y cuando ésta se suicida, se ve obligado a bajar al mundo «sin remedio». Ese mundo, que es normal y astuto, segrega una «baba» que Jorge —en tanto tenía a Julia— se cuidaba mucho de que «nunca se les acercara».

La verdad es que los personajes de Onetti tienen motivos para temer esa contaminación. Los demás son impuros y maledicientes, ensucian

(30) *El pozo*, p. 8.
(31) *Obra cit.*, p. 28.
(32) *Obra cit.*, p. 27.
(33) *El astillero*, p. 189.

toda posible relación pura. Los ejemplos son muchos y significativos en la obra de Onetti. Así, Ossorio, en *Para esta noche,* es acusado de una especie de corrupción viciosa de menores en su huida con la hija de Barcalá, la hija del protagonista. Los demás «ensucian», contaminan la relación. Del mismo modo, la hija del ex campeón de basquetbol de *Los adioses,* es vista por los demás como su amante; la muchacha virgen de *La cara de la desgracia* es supuestamente considerada por los demás (encarnados en el desagradable mozo del hotel) como una mercancía fácil, ya prostituida. Es una cierta modalidad colectiva la que tiende a ensuciar relaciones que el protagonista cree (o conserva) de otra manera. Esa incomprensión del medio ambiente acrecienta en los personajes de Onetti el refugio absolutamente individual para los sentimientos, el reducto exclusivo de las emociones más auténticas. De este modo, aquellos capítulos donde se encarna la maledicencia, la fuerza de las opiniones colectivas y mediocres están escritas en la primera persona del plural *(Juntacadáveres)* o los narradores-testigos colectivos se desdoblan en la visión múltiple (los tres narradores de la *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput)* que pueden llegar a sostener: «en el primer momento creíamos conocer al hombre para siempre». Con esta contraposición individuo-colectividad, Onetti enfrenta a un individualismo (enfermo y acosado, pero dueño de los únicos sentimientos válidos) con los demás que, sin necesidad de paralelos sartreanos, son un verdadero infierno.

Pese a todo, hay en este rechazo una deliberada voluntad de indiferencia. En el fondo, el desasimiento del prójimo no es otra cosa que un mecanismo de defensa de la sensibilidad marginal del que sufre más que los demás y busca protegerse. Los personajes de Onetti quieren aparentar dureza («habíamos jurado ser indiferentes», recuerda Jorge en *Juntacadáveres* (34); y entonces esconden sus sentimientos bajo una cáscara de escepticismo.

Una de las pruebas de esa debilidad, de esas flaquezas sentimentales que los agobian, están dadas por el propio esfuerzo por «estar al margen de todo», a partir de la conciencia de «ser un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantasiosas» (35). También Díaz Grey se esfuerza deliberadamente por ser indiferente cuando dice «exigíamos que la gente de Santa María nos imaginara apartados, distintos, forasteros, y hacíamos todo lo posible para imponer esa imagen» (36).

(34) *Juntacadáveres,* p. 11.
(35) *El pozo,* p. 54.
(36) *Una tumba sin nombre,* p. 25.

Todo este análisis del individualismo del personaje de Onetti —individualismo que ya no tiene la potencialidad agresiva y triunfante del héroe de la novela tradicional y que parece más bien carente de energía vital, de fe y que está como hostigado por un mundo ambiente que rechaza— conduce a la necesidad de esquematizar sus relaciones con la escala de valores en función de la cual está desajustado. Es interesante, en este sentido, descubrir cómo el esquema de las «posiciones heroicas», de que hablara William Faulkner en su famosa intervención en la Universidad de Virginia, es perfectamente adecuable al mundo de Onetti. Dijo Faulkner en esa ocasión: «unos pueden decir esto está podrido, no participaré en esto, prefiero morir. El segundo dice: esto está podrido, no me gusta, no puedo hacer nada para remediarlo, pero, al menos, no participaré en esto, me iré a una caverna o treparé a una columna para sentarme en su cúspide. El tercero dice: esto apesta y haré algo para remediarlo...» Si se piensa en las *inteligencias centrales* del mundo de Onetti, se percibirá que la primera actitud ante la realidad es coincidente: todos dicen «esto está podrido, apesta». Las salidas individuales se han de diversificar en la triple alternativa que ofrece Faulkner, y de su comparación surge claramente el esquema de *las funciones* que manejan, al nivel de sus respectivas opciones personales, los protagonistas de la obra de Onetti:

a) *La muerte* («esto está podrido, prefiero morir»); pese a su presencia constante en las obras de Onetti, el tema de la muerte no asume nunca dimensiones trágicas. Su presencia se rastrea en la mayoría de sus cuentos o novelas. Así, en *Una tumba sin nombre,* se recoge la muerte de Rita y se intentan reconstruir los episodios que la preceden; en *Un sueño realizado,* la muerte de la protagonista ya está decretada antes de empezar la representación del sueño, y es casi su obligado telón final. En la *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput,* la muerte de doña Mina es casi grotesca y no tiene otra trascendencia que poner en marcha un mecanismo de expectativas en buena medida frustradas. La muerte tiene también ese tono tranquilo y afable en *La vida breve.* Cuando Elena Sala muere, aparece simplemente «de vuelta de una excursión a una zona construida con el revés de las preguntas, 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, sus derrotas, el botín conquistado» (37). La muerte de *Los adioses*

(37) *La vida breve,* p. 273.

exige «poca sangre», y en *Tan triste como ella,* está evidentemente revestida de un carácter de liberación, de la que el suicidio es una de sus expresiones. Esa misma idéntica postura tendrá la Queca cuando Brausen la encuentra asesinada en el apartamento, «encendida de fe, manteniendo el obvio escorzo de las revelaciones» (38). También ella estará «tranquila y afable» y en la descripción de su muerte habrá una búsqueda de desmentidos, un no creer en su certeza.

El «prefiero morir» que resta dramaticidad a toda muerte y justifica el suicidio, permite que Ossorio sonría por primera vez en *Para esta noche* cuando le sorprende la muerte. La constante con que la presenta Onetti, lleva a que la muerte más inesperada —la de la protagonista de *La cara de la desgracia*— sea recibida con serenidad por el lector, a partir de la descripción que hace el personaje principal.

Del mismo modo constituyen salidas obvias, casi naturales al rechazo del «mundo que apesta», los suicidios de Risso en *El infierno tan temido* y el del condenado ex deportista de *Los adioses.*

b) *El escapismo, la marginalidad* («no participaré en esto, me iré a una caverna...»). Esta es la salida típica del personaje de Onetti, *huida,* que es uno de sus mitos más recurridos y que es capaz de crear un mundo de referencias propias —Santa María— con tal de eludir la realidad directa. Ese mundo inventado supone en Onetti desde una geografía propia, hasta el manejo de personajes, cuya composición social es típicamente marginal (lumpen, *detraqueés,* prostitutas y fracasados). En otros casos, la *huida* es hacia el pasado (recuerdos, deformaciones fantasiosas), hacia el futuro (planes y proyectos irrealizables), o simplemente hacia el mundo de los sueños. En el extremo de la hipótesis del escapismo de Onetti está la locura, una evasión perfecta que roza con deliberada fruición en varias de sus obras. Este punto, por su importancia, merece un capítulo especial en este ensayo (véase *Los mecanismos de la evasión).*

c) *La voluntad de participación* («esto apesta, haré algo para remediarlo»). En Onetti, negada toda posible solución colectiva, hay únicamente dos modos de insertarse en la realidad: por el amor o por el odio, dos sentimientos que no serán necesariamente antagónicos. El odio es un modo de salir de la indiferencia o del aburrimiento y un personaje naturalmente activo como Larsen, en la medida en que está empeñado en romper los límites de una rutina y de un orden, puede llegar a enfurecerse y a desconcertarse al no encontrar un objetivo concreto de odio (39). Arce también sostendrá «descubrí el odio y la

(38) *La vida breve,* p. 298.
(39) *Juntacadáveres,* p. 88.

incomparable paz de abandonarme a él» (40). Pero el amor —tal como lo entiende Onetti— será el modo más puro de rescate individual y donde una larga tradición literaria occidental —la ascética cristiana— permitirá la apasionante unión del mal (encarnado en su consecuencia: el pecado) con el ansia de rescate y pureza del hombre que se sabe condenado inexorablemente de antemano. El largo periplo novelesco de Onetti no será otra cosa que la búsqueda paciente de esas sucesivas y únicas respuestas posibles a la certeza previa de que nada vale la pena ser hecho. Esa desesperada proyección del hombre en su dimensión existencial más desgarrada: la concientización del amor imposible, permitirá borrar, en la mayoría de las obras, el sentido o la importancia de lo anecdótico y pondrá al desnudo su mejor condición de escritor: transmisor de desazones, conjurador de inquietudes.

El trasfondo de la tristeza

Sin embargo, la coincidencia en ese estado de escepticismo y fatalismo con los personajes de Faulkner, no implica en Onetti una idéntica actitud vital. No basta decir en común «esto está podrido»; las razones pueden ser (y son) sensiblemente diferentes en uno y otro escritor.

En Onetti hay un *sustractum* de fondo sobre el cual se mueven las sensaciones básicas de los personajes, sean éstas la tristeza, la soledad o, eventualmente, el amor. Ese fondo básico es el aburrimiento, una especie de motivación de la inactividad y la parálisis, un sesgo preciso desde el cual se contempla el mundo. El tema del aburrimiento aparece en la misma primera página de *El pozo,* cuando Eladio Linacero expresa que «me paseaba... aburrido de estar tirado». Esa constante se sigue manteniendo un par de páginas más adelante, cuando expresa: «estoy contento porque no me canso ni me aburro» (41). Ese fondo circula luego por todas sus obras, y llega, incluso, a *Juntacadáveres,* donde las caras pueden llegar a «estar infladas por el aburrimiento». En unos casos es el propio paisaje creado el que influye sobre los estados de ánimo y los hace desembocar fatalmente en el aburrimiento. 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

(40) *La vida breve,* p. 201.
(41) *El pozo,* p. 22.

Santa María sea «mirarse envejecer, parsimonioso, ecuánime, sin sacar conclusiones» (42).

El narrador que asume claramente su papel protagónico en *Jacob y el otro* parte también de una marginalidad encarnada en ese estado indiferenciado del aburrimiento: «yo estaba aburriéndome en la mesa de póker del club y sólo intervine cuando el portero me anunció el llamado urgente del hospital», cuenta el médico Díaz Grey. El manejo de un recuerdo puede ser, en otra oportunidad *(La casa en la arena),* el modo de neutralizar el aburrimiento, es decir, lo excepcional (como lo es ese recuerdo), interrumpe lo normal que es «aburrirse sonriendo».

Al constituir el fondo esencial sobre el cual se edifican otras sensaciones o actitudes, el aburrimiento —tal como lo entiende Onetti—, se inscribe en una trayectoria existencialista que tiene su mejor expresión en una página de Soren Kierkegaard en *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 superior.

A partir de ese fondo existencial, los personajes de Onetti pueden graduar los estados anímicos que se le superponen, aunque los pasajes de uno a otro suelen estar manejados con una gran sutileza. Jorge Malabia, en *Juntacadáveres,* lo explicita muy bien cuando afirma «yo, este 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» (43). Esa graduación es, justamente, la que permite atisbar el umbral de diferencia entre la tristeza y la felicidad, la soledad o el amor, con sus puntos intermedios y superpuestos, como los que traduce el protagonista de *Una tumba sin nombre,* cuando expresa «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 contradictorias, permitiendo que todo sea «un poco nebuloso, tristón, como si estuviera contento, bien arropado y con algo de ganas de llorar» (44).

---

(42) *Juntacadáveres,* p. 223.
(43) *Obra cit.,* p. 55.
(44) *El pozo,* p. 27.

La tristeza, como una de las emociones desarrolladas sobre el *sustractum* del aburrimiento, tiene en Onetti notas muy particulares. Por lo pronto puede ser un sentimiento que se da paralelo al del amor, como una modalidad:

> Había empezado a quererla —dice el protagonista de *La cara de la desgracia*— y la tristeza comenzaba a salir de ella y derramarse sobre mí (45).

Al mismo tiempo, el estado de la tristeza en Onetti es aquel que garantiza estar a salvo de la rebeldía y la desesperanza. Brausen cruza la noche de su fracaso al intentar escribir el argumento de cine que le ha pedido Stein, y al salir del fracaso lo hace por «el borde de la tristeza», y la ve como «dilatada, prácticamente infinita, como si hubiera estado creciendo durante mi sueño». Entonces comprende que

> ... si no luchaba contra aquella tristeza repentinamente perfecta: si lograba abandonarse a ella y mantener sin fatiga la conciencia de estar triste; si podía, cada mañana, reconocerla y hacer que saltara hacia mí desde un rincón del cuarto, desde una ropa caída en el sueño, desde la voz quejosa de Gertrudis; si amaba y merecía diariamente mi tristeza, con deseo, con hambre, rellenándome con ella los ojos y cada vocal que pronunciara, entonces, estaba seguro, quedaría a salvo de la rebeldía y la desesperanza (46).

El trauma original

En el origen, como se vio, hay un fatalismo de clara connotación filosófica y hasta, si se quiere, sociológica. Ese fatalismo puede nacer, en unos casos, de la inercia o costumbre, en otros será un resultado natural de la edad, en la mayoría, el resultado de un trauma. Sobre ese fatalismo, el aburrimiento es indudablemente un *sustractum* que amortigua cualquier salida heroica o excepcional, por lo que esa peculiar modalidad de la tristeza es más fácil de entenderla en su función pasiva que como potenciación activa del personaje hacia el exterior. Vale la pena detallar etapas.

El abandono o la inercia está ya presente en *El pozo,* cuando Linacero dice «cada vez me interesaba menos el asunto y seguía yendo por costumbre» (47), abandono que es reivindicado en algún caso como «lo que corresponde».

> No se preocupe —se afirma—; no vale la pena, y tal vez lo que corresponde es que nadie pueda hacer algo por él.

(45) *La cara de la desgracia,* p. 33.
(46) *La vida breve,* p. 45.
(47) *El pozo,* p. 32.

Del mismo modo la edad madura como puente obligado para ser un resignado: Eladio Linacero cumple justamente cuarenta años la noche en que empieza a escribir sus recuerdos y sus sueños en *El pozo.* Brausen reflexiona sobre su fracaso, tirado en una cama, y lo acepta con «la resignación anticipada que deben traer los cuarenta años». Díaz Grey es imaginado en su frustración 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» (48).

Otro origen del fatalismo y su aburrimiento consiguiente está en el *trauma* que se encuentra en la base de casi todas las obras de Onetti. Las funciones de los estados emocionales de los protagonistas suelen partir inequívocamente de la consecuencia traumática de una situación anterior. Siempre (en el origen de la novela o del cuento) acaba de pasar algo que el lector percibe y que sólo va sabiendo poco a poco en sus consecuencias. Lo que ha pasado (y suele escamotearse) es generalmente un hecho que ha provocado una ruptura fundamental en la vida del protagonista: un divorcio para Eladio Linacero, una separación para Risso (49), el suicidio de Julián para el protagonista de *La cara de la desgracia,* la extraña muerte de Rita (50), el descubrimiento para un deportista triunfador que tiene una tuberculosis sin cura (51), siempre algo previo de lo que se vive en la novela, en sus ecos, de lo que se recoge en sus ondas, pero casi nunca en el acontecimiento mismo.

Esa relación traumática previa —que inscribe aún más nítidamente a Onetti entre los creadores de héroes más resignados que angustiados —tiene varias consecuencias importantes en su obra:

a) Desde la primera página de cualquiera de sus novelas o relatos hay una atmósfera ya creada, en la que los episodios anecdóticamente claves están escamoteados y son siempre anteriores al presente histórico de la obra. En algún caso hay episodios sucesivos de la anécdota y en los espacios interanecdóticos se desenvuelve una línea temática que en Onetti está caracterizada por su consecuente referencia pendular a los *leitmotiv* (52) que la recorren.

b) La relación traumática previa que tienen los personajes provoca casi siempre un efecto *paralizante,* es decir, detiene el impulso del héroe en forma abrupta. Por ello es que priman en las obras los elementos reflexivos por sobre los activos y, cuando éstos existen, están casi siem-

---

(48) *La cara de la desgracia,* p. 15.
(49) Protagonista de *El infierno tan temido.*
(50) *Una tumba sin nombre.*
(51) Protagonista de *Los adioses.*
(52) Véase, infra, *La estructura.*

pre guiados por un impulso de *huida,* de evasión del centro de la problemática.

c) Ese trauma supone siempre una amputación que puede ser de orden espiritual (un divorcio, una separación sentimental), pero que puede asumir también una forma física como símbolo del mismo sentido traumático. La extirpación de un seno de Gertrudis en *La vida breve* tal vez sea el ejemplo más notorio y directo (con sus implicaciones de castración), del mismo modo que la pérdida de una capacidad física en el deportista de *Los adioses* puede aparecer como mixta: los efectos psicológicos de la amputación de una habilidad física.

Como se ha señalado, Onetti «prefiere torcer el cuello a esas efusiones, de conformidad con la línea permanente de retención que lo singulariza en literatura, y concentrarse en las sensaciones que origina en un determinado personaje una acción pasada o futura que ni siquiera es desarrollada» (53). Ese trauma original es causa obligada, entonces, de toda la gama de emociones y sentimientos posibles. En este sentido no puede prescindirse de la *piedad,* un sentimiento que muerde el flanco existencial de muchos seres de Onetti, y de la *soledad,* una sensación «que siempre resulta asombrosa cuando nos ponemos a pensar» (54).

Si en este esquema la felicidad aparece —como en *La cara de la desgracia*—, el protagonista puede llegar a sentirse «incrédulo» de esa emoción, tan fatalizado está por su condición existencial anterior. Así asegura que esa felicidad «no la había merecido nunca» y «anda dando las gracias por ella» (55). En nombre de esa misma felicidad puede llegar a aceptar una culpa que, muy probablemente, no es suya, aspectos todos de una condición de humillado original que no cree poder rehabilitarse, pese al ofrecimiento azaroso del destino. Lo normal es la infelicidad con sus formas variables: «la repentina, como enfurecida, breve infelicidad; hay también la otra, gris, diaria, sin un final previsible». Y es que en toda la obra de Onetti hay una actitud filosófica de condenación que muy pocas cosas pueden desmentir. No se puede negar que «también la vida es una idiotez complicada» (56).

La salvación por la escritura

Sin embargo, tiene que existir una salida y para Onetti y sus personajes existe: escribir. Si creemos con Roland Barthes que «el gesto crea, no realiza, y por consiguiente, su esbozo importa más que su trayectoria» el sentido estético de esta inmutabilidad fatalizada, presente en la

(53) Angel Rama, en «Origen de un novelista y de una generación literaria», apéndice a la segunda edición de *El pozo* (p. 86).
(54) *Esbjerg, en la costa* (cuento incluido en *Un sueño realizado*), p. 52.
(55) *La cara de la desgracia,* p. 34.
(56) *Obra citada,* p. 18.

mayoría de sus relatos, adquiriría una apasionante dimensión apenas explorada hasta ahora en el análisis de sus obras.

Porque si el personaje está condenado por creer que «todo apesta», no lo está necesariamente el autor, y éste puede cederle parte de sus derechos como escritor para tentar la salvación que necesitan sus héroes. Tal la amable ficción novelesca que se permite Onetti. «Cualquier cosa repentina y simple a suceder y yo podría salvarme escribiendo», piensa Brausen en *La vida breve,* ratificando una vocación de salvación personal por la escritura que ya había pautado toda la conducta de Linacero en *El pozo,* que no es otra cosa que lo que escribe en un tirón de veinticuatro horas.

Esa creación que Onetti les permite a sus héroes es su propia salida, formulación creativa que le ha preocupado particularmente que sea original. Una frase, aparentemente cifrada de *La novia robada,* tiene su explicación en el tiempo:

> Escribe, porque es fácil la pereza del paraguas de un seudónimo, de firmar sin firma: *J. C. O.* Yo lo hice muchas veces. Es fácil escribir jugando (57).

La «pereza del paraguas» había sido explicada años antes en un reportaje periodístico. Interrogado sobre las influencias que reconocía haber sufrido, dijo Onetti:

> Centenares, pienso. Tuve, desde la adolescencia, el terror de aparecer —luego de años de trabajo— descubriendo el paraguas. Y de exhibirlo con una sonrisa satisfecha (58).

Nada paradojalmente por cierto, la falta de fe en cualquier dogma que no sea su propia condición de creador, ha dado a Onetti una gran libertad y le ha permitido trasponer sucesivamente los planos de un presunto realismo (que sabe al fin de cuentas tan producto de la imaginación como lo puramente fantástico) hacia los de una estructura onírica. Círculos concéntricos, intercambiables en la medida en que el autor es dueño de la mentira original, de la falacia que toda creación apoyada exclusivamente en la creación supone en definitiva; libertad asumida por Onetti con una indiscutible vocación de escritor; clave del particular sello de su originalidad estética.

FERNANDO AINSA
Rimac, 1732
MONTEVIDEO (Uruguay)

(57) *La novia robada,* p. 9.
(58) «Ahora en Montevideo», por GUIDO CASTILLO; diario *El País* (28 de enero de 1962).