

La piedra en el charco (*Artículos periodísticos de Juan Carlos Onetti* *en Marcha y Acción*)

Existe una idea en mi obra sin la cual yo no habría dado ni un comino por todo el trabajo. Se trata del intento más delicado y completo por todo el conjunto; y su aplicación ha sido, pienso yo, un triunfo de la paciencia y del ingenio...

Henry James

1. ARS POETICA: PERIQUITO/GRUCHO MARX

Los estudios críticos sobre la producción del autor uruguayo Juan Carlos Onetti prácticamente no se han detenido a analizar sus artículos periodísticos. A excepción de Angel Rama¹ que, desde una perspectiva integradora, los relaciona con el alcance de la ruptura llevada a cabo por su generación —la denominada «Generación Crítica»— en el panorama general de la cultura uruguaya en el década del 40; de Angela Dellepiane² que los utiliza como punto de partida para su estudio sobre el humor y lo grotesco en algunos cuentos y novelas de Onetti, y de Hugo Verani³ que en el *Apéndice* de su libro considera la narrativa onettiana anterior a *El pozo* (1939) y establece pertinentes conexiones con las ideas expuestas en los artículos de dicho periodo; los estudiosos de la obra onettiana hacen referencia a ellos desde un punto de vista anecdótico o como apoyo referencial de los temas de su narrativa.

Probablemente, tal actitud pueda explicarse por una cierta dificultad para encontrarlos ya que hasta 1975, año en que aparece la recopilación realizada por Jorge Rufinelli —*Réquiem por Faulkner y otros artículos*—⁴ no

1. Rama A. *La Generación crítica 1939-1969*, Montevideo ed. Arca, 1979, pp. 117 y ss.

2. Dellepiane, A. «El humor negro y lo grotesco en J.C.O.» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 292-94, pp. 219.

3. Verani, H. «Los comienzos: *Tiempo de abrazar* y tres cuentos anteriores a *El pozo*» en *Onetti o el ritual de la impostura*, Caracas, Monte Avila, 1931, pp. 265 a 280.

4. Publicada por Arca, Montevideo, respeta la división cronológica y por seudónimos, e

se encontraban al alcance de la mano. Sin embargo cabe remarcar que tampoco estaban dispersos, ya que Onetti los publicó en el semanario uruguayo *Marcha* y en el periódico *Acción* en dos momentos muy delimitados:

El primero, cuando desempeñaba el cargo de secretario de redacción en el recién fundado semanario *Marcha*, entre el 23 de junio de 1939 y el 25 de abril de 1941, donde Onetti se encargaba de dos secciones: «La piedra en el charco» firmada con el seudónimo de «Periquito el aguador» y «Cartas al director» firmadas por «Grucho Marx».

El segundo, una colaboración más discontinua en *Acción*, donde publica una serie de artículos, fundamentalmente literarios, entre 1956 y 1968, firmados con su nombre.

Tal descuido debe enmarcarse, como ha señalado Verani, en la escasa consideración, por parte de la crítica, a la época anterior a *La vida breve* (1950); descuido que se ha reflejado, incluso, en la publicación de unas *Obras completas* (Aguilar, 1970 y 1979) plagadas de omisiones.

Sin embargo, creo que una lectura detenida de los artículos periodísticos y de algunos ensayos posteriores sobre Faulkner, Céline y Arlt, permiten espigar una sólida *Ars poetica* que completa el concepto de escritura desde el cual se estructura el corpus narrativo onettiano. Este es el objetivo principal del presente trabajo: realizar una lectura global de dichos artículos con el fin de reconstruir el paradigma de escritura literaria que de ellos se extrae; lectura parcial, no obstante, ya que debe ser integrada a la de su narrativa en la cual tal paradigma se actualiza.

Roland Barthes definía a la escritura como el punto de encuentro entre la lengua y el estilo: «Toda forma es también un valor por lo que entre la lengua y el estilo hay espacio para otra realidad formal: la escritura. En toda forma literaria existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza, porque es donde se compromete. La escritura es «la relación entre la creación y la sociedad», «el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida a las grandes crisis de la historia».

Frente y definidas por las escrituras literarias surgen las escrituras políticas: aquéllas en las que la mirada instituye «la amenaza de un castigo» —dice Barthes—, no «una pasión del lenguaje como en la escritura literaria». «La escritura /política/ está encargada de unir con un solo trazo la realidad de los actos con la idealidad de los fines»; estas escrituras políticas acaban por instituir una axiología «donde el trayecto que separa habitualmente el hecho del valor está suprimido en el espacio mismo de la pa-

incluye un «Prólogo» de Rufinelli, y una sección de fragmentos de entrevistas, de las cuales «Creación y muerte de Santa María» del propio Rufinelli aporta datos imprescindibles para seguir el proceso de génesis del mundo ficticio onettiano. Las citas subsiguientes siguen esta edición, la página se consigna entre paréntesis.

labra, dado a la vez como descripción y como juicio. La palabra se hace excusa (es decir «otra parte») y justificación»⁵.

En este sentido los artículos de Onetti, que analizaré a continuación se elaboran como *la otra parte*, la que complementa a la escritura literaria, la que dice lo que ésta se ve obligada a elidir. Al respecto recordemos que en la primera novela publicada por el autor uruguayo —*El pozo* (1939)— coetánea en su redacción a los artículos de *Marcha*, se plantea claramente esta necesaria dualidad: las «memorias» o «confesiones» de Eladio Linacero son consignadas en el envés de las proclamas políticas que distribuye su compañero de habitación, Lázaro; para configurar una dicotomía entre escritura política y escritura literaria, constituyéndose la primera en soporte de la segunda, como se lee en el siguiente fragmento del final de la novela:

«Lázaro no ha venido y es posible que no lo vea hasta mañana. A veces pienso que esta bestia es mejor que yo. Que, a fin de cuentas, es él el poeta y el soñador. Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas. Lázaro es un cretino pero tiene fe, cree en algo. Ama la vida y sólo así es posible ser un poeta»⁶.

Onetti se inicia en el periodismo entre 1930 y 1934, durante su primera estancia en Buenos Aires; en esta época publica algunas crónicas sobre cine en *Crítica*, estimulado por su director, el poeta Conrado Nalé Roxlo. Pero su tarea se profesionaliza al integrarse a *Marcha*, fundada en 1939 por Carlos Quijano. En un artículo de 1968 Onetti recuerda estos comienzos:

«La culpa la tuvo Quijano. Pero como todo el mundo sabe que los desastres sufridos por el país en los últimos años los provocó el mencionado mediante *Marcha* y por control remoto, una culpa más —aunque tan grave como ésta— poco pesará sobre su conciencia. En la época heroica del semanario (1939-1940), el suscrito cumplía holgadamente sus tareas de secretario de redacción con sólo dedicarle más de veinticuatro horas diarias. A Quijano se le ocurrió, haciendo numeritos, que yo destinara el tiempo de holganza a pergeñar una columna de alacraneo literario, nacionalista y antiimperialista, claro». («Explicación de Periquito», p. 15).

La importancia de *Marcha* como elemento de cohesión de la emergente «Generación crítica» ha sido analizada con minucioso detalle por Angel Rama, y a ella remitimos al lector; sintetizaré, no obstante, el panorama de transformación socio-cultural que se introduce en ambos márgenes del Plata como marco formativo de la ruptura:

5. Barthes, R. *El grado cero de la escritura y otros ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pp. 21 y ss.

6. Onetti, J. C. *El pozo*, en O.C., Madrid, Aguilar, pp. 69.

La década del 30 señala una fractura en la cultura hispanoamericana producida por el doble efecto de la modernización y, al tiempo, por el verificado fracaso de los proyectos liberales progresistas de acompañarla organizando un aparato democrático alternativo al heredado de las oligarquías tradicionales. El crac del 29 ha puesto fin al período de prosperidad de la primera post-guerra y ha revelado la debilidad de las estructuras dependientes para defenderse en períodos de crisis internacional.

Con él, las clases medias rioplatenses, hijas del aluvión inmigratorio de principios del siglo y de la industrialización, ven desvanecerse sus sueños de participación en el poder y observan, atemorizadas, el peligro de su proletarización. Un golpe militar derroca al segundo gobierno de Yrigoyen en Argentina, y, en Uruguay, el debilitamiento del batllismo, y la posterior dictadura de Terra marcan la cesura. Desde la literatura los grottescos de Discépolo y las novelas que Roberto Arlt escenifican las «ilusiones perdidas» de la pequeña burguesía urbana.

De esta profunda crisis social y cultural son expresivos, también, una serie de ensayos indagadores del «ser nacional», que intentan esclarecer la realidad multiforme que ha acarrado la modernidad y fijar una fugitiva «identidad» cultural, que resiste a las delimitaciones. Desde 1924, con la aparición de *Eurindia* de Ricardo Rojas, se suceden: *El idioma de los argentinos* (1927) de Jorge Luis Borges, *Radiografía de la Pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada, *Historia de una pasión argentina* (1938) de Eduardo Mallea. A ellos se refiere Adolfo Prieto calificándolos de «intuicionistas», ya que, aunque diferencias ideológicas los maticen, el método los unifica:

«Los hijos y nietos de la —afirma— positivista generación del 80, con la tendencia que los sistemas racionales poseen de segregar motivaciones irracionales al encarnarse en ejecutores, puso en circulación la flexible fórmula del 'espíritu nacional', tan apta para ser fecundada por las ideas de Fichte, como por los recalitrantes esquemas al estilo Barrés, o el intuicionismo de Keyserling; fórmula que ha servido de instrumento comprensivo a generaciones tan dispares como la que celebró enfáticamente el Centenario, la de los jocundos artinfieristas, la de los patéticos inquisidores de la «década infame» —1930— y la de sus no menos enfáticos descendientes»⁷.

De este grupo de ensayistas Raúl Scalabrini Ortiz inaugura la década del 30 con un significativo ensayo: *El hombre que está solo y espera* (1931). Desmarcándose de sus coetáneos, Scalabrini se centrará en definir la filosofía y el carácter del hombre urbano, el «hombre de Corrientes y Esmeralda», al que describe en sus características esenciales: desconfianza intelectual, relativismo de valores, sentimiento de soledad cósmica, desarraigo histórico y cultural que lo conduce a una actitud ambivalente frente a lo

7. Prieto, A. «El hombre que está solo y espera» en *Estudios de Literatura argentina*. Buenos Aires, ed. Galerna, 1978, p. 59.

nacional y lo foráneo. Advierte además la influencia de estos matices en relación al idioma: en la restricción del español a unos cuantos giros fácilmente canjeables se manifiesta la desconfianza en un sistema de signos que momifique la realidad y obligue a juzgarla. En el idioma coloquial rioplatense se manifiesta —según Scalabrini— esa relativización de valores que el crecimiento urbano ha producido en un corto período de tiempo; pero, por encima de los que denuncian tal proceso como empobrecedor señala la profunda alquimia que se opera en el hablante, y enfatiza la capacidad de matización, el humor, el modo específico de connotar del español rioplatense⁸.

Destaco el singular texto de Scalabrini pues considero que en él encontramos la que será la línea fundamental de reflexión de Onetti en los artículos de «La piedra en el charco»: cómo expresar «el alma de la ciudad» a través de las preocupaciones de sus habitantes y, por tanto, la elaboración de un proyecto a cumplir por la narrativa rioplatense: la formación de un nuevo concepto de realismo, crítico, de temática urbana, centrado en los conflictos del nuevo protagonista que la ciudad ha hecho posible: el pequeño burgués ciudadano. Realismo que, desde 1926, venía explorando Roberto Arlt en sus novelas.

«La piedra en el charco» será el título de la sección que Onetti escribe en *Marcha*, una piedra destinada a conmover la superficie del charco cultural rioplatense. La firma «Periquito el aguador»; la vocación parlante de los periquitos es conocida y los chistes populares han glorificado su capacidad de aguafiestas, su voluntad de hablar cuando no conviene. La columna queda enmarcada, pues, por una intencionalidad crítica y su emisor por una actitud irreverente y provocadora. Pero sin exagerar: una especie de francotirador solitario, insolente y crítico, pero con el cinismo necesario para no confiar demasiado en el poder de la letra impresa como motor de cambios.

Una lectura global de los artículos de esta sección nos permite organizarlos alrededor de dos temas centrales: a) reflexión sobre qué es literatura y b) la posición ética del escritor frente a su oficio. El desarrollo de estos dos hilos temáticos se prolonga en un tercero: un proyecto a realizar por la narrativa rioplatense. Los expondré en este orden, resaltando los artículos que los hacen más evidentes:

A) LA LITERATURA: EJERCICIO DE UNA PASION

En «Señal» y «Una voz que no ha sonado», Periquito parte de una afirmación, el escaso desarrollo de la literatura uruguaya, su estancamiento y pobreza en 1939, que le «induce a pensar en un país fantástico en el que de pronto hubiera desaparecido la juventud y el reloj de la vida siguiera dan-

8. ídem. pp. 68.

do siempre idéntica hora» (p. 15). Con veladas alusiones ubica las causas de tal situación en el golpe del 31 y la adscripción de los intelectuales a la oposición, lo cual ha conducido al desgaste del orificio literario. Recordemos que en el momento de la fundación de *Marcha*, está avanzando la reestructuración del batallismo y la actitud militante parece exagerada, por ello Periquito propondrá «apearse de aquella posición» y «darse cada uno a lo suyo sin exclusivismos, en favor de esa aura reordenadora neo-romántica, impregnada de ancho humanismo que está dando la vuelta al mundo» (p. 17).

La exaltación del neo-romanticismo, con ecos azorianianos, pone al acento en el mito romántico de la literatura: ésta es una «pasión misteriosa», indefinible, un «destino»; y el hombre signado por ella debe aceptarlo: «Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia». («Literatura y política», p. 36) y se propondrá «durar en una ciega, gozosa y absurda fe en el arte, como en una tarea sin sentido explicable, pero que debe ser aceptada porque sí, virilmente, como se acepta el destino» («Retórica literaria», p. 22).

También en «Una voz...» Periquito se pronuncia respecto a la problemática del americanismo literario y del «espíritu nacional» planteada en la década del 30, y opta por el camino intermedio: eludirla ya que es un tema «bizantino», aunque no niega la existencia de una especie de «volkgeist» que necesita o espera expresarse:

«No debe perderse el tiempo en el problema bizantino de si hay o no un espíritu nuestro. El hecho de que no nos vemos representados en las diversas formas literarias que por aquí se estilan alcanza para demostrar que algo hay, una manera, un concepto de la vida, una idiosincrasia, una simple esperanza que late escondida, buscando a ciegas la voz que sea nuestra» («Una voz...» p. 19).

El esquema dualista del romanticismo rioplatense, racionalizado por Sarmiento a mediados del XIX, que escinde la realidad en alma/cuerpo, civilización/barbarie, Europa/América, se adopta con un cierto aire de despreocupación, mientras que acepta una incorporación de lo europeo con ingenuidad:

«El problema de las relaciones con Europa nos parece sencillo: importar de allí lo que no tenemos —técnica, oficio, seriedad— pero nada más que eso. Aplicar esas cualidades a nuestra realidad y confiar que el resto nos será dado por añadidura» («Cultura uruguaya», p. 24).

Frente a la opción sarmientina «civilización o barbarie», se asume la barbarie como limitación positiva, incluso vivificadora:

«Bárbaros llamaba admirativamente el dulce Charles Louis Phillipe a aquellos escritores que él anunciaba, destinados a vivificar las letras y a limpiarlas, repitiendo en la literatura la impagable tarea cumplida por los 'fauves' en la pintura». («Una voz...», p. 19).

Como se puede observar, el discurso de Onetti en relación a lo literario va configurando una serie de núcleos, un campo de valores, en el que la Literatura aparece como el producto de un trabajo individual que expresa el ser colectivo. La sociedad, el país, son el «cuerpo» que busca su expresión en el «habla» de un hombre marcado por su sino: ser escritor.

Este gesto atraviesa el estilo de «Periquito»: su coloquialismo, su fragmentarismo, el salpicado de lunfardo, el uso de la anécdota que ejemplifica una idea, cierto tono didáctico, la caricatura humorística, conforman una escritura que desea de sí misma ser «la voz del hombre de la calle», ni filósofo, ni intelectual, ni militante. «Nacionalista y antiimperialista, claro».

En su crítica a la literatura criollista Onetti insiste en su carencia de identidad-autenticidad ya que la experiencia fundamental de los escritores uruguayos de su década es la vida urbana y no la rural; en las páginas que dedica a este tema «Periquito» se muestra particularmente sarcástico:

«Declaramos en voz alta —para que se nos oiga en toda la orilla del charco que apedreamos semanalmente— que si Fulano de Tal descubre que el gaucho Santos Aquino de Charabón Viudo, sufre de complejo de Edipo con agregados narcisistas, y escribe sobre este asunto, nos parece que obra perfectamente bien. Lo único que rogamos a Fulano de Tal es que haya vivido en Charabón Viudo en mayor o menor intimidad con el paisano Aquino y su torturante complejo» («Literatura nuestra», p. 29).

Una serie de identificaciones recorren internamente los artículos de «La piedra en el charco»: literatura/pasión, literatura/experiencia, literatura/verdad, literatura/autenticidad; no en vano 1939 es el año de publicaciones de *La náusea* y la ética de la literatura que Sartre desplegará, en la década que comienza, se difunde tempranamente en el ambiente cultural rioplatense. La alternativa onettiana se desvinculará, no obstante, de la sartreana en un punto nodal, el que se refiere al del compromiso de la actividad literaria con la política.

Un dato importante en la posición que Onetti adopta frente a una encuesta realizada por la revista *Latitud 35*, dirigida por los jóvenes Mario Berta y Adela Reta; encuesta que, bajo el rotundo título de «Los intelectuales ante el mundo», fue dirigida a un núcleo de personalidades de la cultura uruguaya del momento. La respuesta de Sofía Azzarello, de tono espectacular, —«El escritor consciente entiende que debe quemarse como un santo en la lucha; como un santo porque acepta el posible destino de ser molido por las circunstancias y no poder crear», motiva la categórica respuesta de «Periquito» en «Literatura y política»:

«Nos parece que no podría citarse un sólo nombre de literato que haya abandonado las letras para dar algo más importante en la lucha política. ¡...!

La defensa de la cultura sólo puede realizarla eficazmente el proleta-

riado porque el torrente de la regresión no lo van a retener con diques de papel impreso /.../ para este fin no creemos en la eficacia de los poemas ni de las novelas ni de las obras de teatro que puedan escribir nuestros escritores. Porque si en la hora actual la influencia de los intelectuales es muy débil en todas partes del mundo, entre nosotros es inexistente» (p. 37)

Angel Rama ha advertido que la alternativa de Onetti en este punto es la adscripción a un «aislacionismo» que conduce a un planteamiento de independencia del escritor frente a la realidad social; junto a esta alternativa, otros autores de su generación —Dionisio Trillo Pays o Alfredo Dante Gravina— se inclinarán hacia una vertiente «sociologista» en su producción narrativa, prolongando así la posición de la generación anterior⁹.

Sin embargo, las tajantes afirmaciones de «Periquito» deben ser matizadas por sus posiciones frente a la autenticidad y veracidad del artista que trae como resultante una ética vital, rectora para el escritor, y que él mismo define, genéricamente, como «no burguesa». Las críticas de «Periquito» se dirigen a las prácticas de la cultura «oficial», a los literatos de tertulia y a la estética de fachada a la que el postulante se somete:

«Estamos en pleno reino de la mediocridad; entre plumíferos sin fantasía, graves, frondosos, pontificadores con la audacia paralizada. Y no hay esperanza de salir de esto. Los «nuevos» sólo aspiran a que alguno de los inmovibles fantasmones que ofician de papas les diga alguna palabra de elogio acerca de los poemitas. Y los poemitas han sido facturados, expresamente, para alcanzar ese alto destino» («Quién es quién en la literatura uruguaya», p. 30).

B) EL ESCRITOR ES UN CAZADOR SOLITARIO

Es evidente que las valoraciones de Onetti acerca de la literatura y de su estado en la cultura uruguaya del momento van configurando una imagen del escritor. Cada uno de los binomios citados produce un correlato en esta dirección: de la identidad literatura/pasión surge el escritor «empeinado», el que elige un tema, «una parcela de vida» y le es fiel a lo largo de toda su producción:

«Durar frente a un tema, al fragmento de vida que hemos elegido como materia de nuestro trabajo, hasta extraer de él o de nosotros, la esencia única y exacta. Durar frente a la vida, sosteniendo un estado del espíritu que nada tiene que ver con lo vano, lo fácil, las penas literarias, los mutuos elogios, la hojarasca de mesa de café...» («Retórica literaria», p. 22).

9. Rama, A. op. cit. pp. 127.

Al desprecio por el provincianismo cultural y la autocomplacencia, la propuesta de un escritor que ejercite el silencio público y desdeñe la fanfarria literaria, se une la necesidad de un escritor con «oficio», profesional y «antiintelectual». Tal decálogo crea una serie de referentes literarios propicios para la identificación: la «Generación perdida» norteamericana o escritores marginales como Céline o Arlt, a los que Onetti dedicará pequeños ensayos en el periodo siguiente.

Quiero remarcar la función del escritor como «antiintelectual» en la que Onetti insiste en «Una voz...»; a mi juicio ésta es síntoma de lo que Adorno denominó «la dialéctica del individualismo». Una mecánica asimilación entre la exaltación de la soledad creativa y una actitud decadentista «reduce —dice Adorno— a un mero fenómeno pasajero la atonización que nace del principio mismo de la sociedad burguesa;¹⁰ y deseo realzarla porque a menudo la narrativa onettiana ha sido calificada de solipsista o, ya lo vimos, de aislacionista; tales calificativos no interpretan correctamente cómo, justamente, por exponer en el proceso creativo este principio de atomización, la producción narrativa de Onetti escenifica —y critica desde adentro— la ambigua posición del intelectual.

Explicando la proliferación de las escrituras militantes en la Francia de la post-guerra decía Roland Barthes: «La expansión de los hechos políticos y sociales en el campo de la conciencia de las letras produjo un nuevo tipo de escribiente, situado a mitad de camino entre el militante y el escritor, que extrajo del primero una imagen ideal del hombre comprometido y del segundo la idea de que la obra escrita es un acto»¹¹. Es contra tal imagen que Onetti se revuelve en sus artículos, dejando transparentar, no obstante, muchas de las contradicciones del «nuevo escribiente».

En el caso hispanoamericano la progresiva conciencia social y el sentimiento de excentricidad que se produce a partir de las primeras décadas del siglo XX estructura para el escritor un lugar paradójico que se debate entre la aspiración universalista y la fragmentariedad. Al respecto, Noé Jitrik ha puntualizado cómo, a partir del despeque industrial y de la modernización, cuando se quiebra la identificación entre lo nacional y conciencia de clase que regía el pensamiento de las oligarquías hispanoamericanas, se produce una mayor complejidad de los términos «universalismo» y «nacionalismo»: «Si los escritores del 80 llegaban a ser representativos a fuerza de expresar su clase que se manifestaba en términos nacionales, éstos no lo son pues no están identificados con ninguno de los sectores que, en concreto desplazaron a la burguesía nativa. Están en el aire, defendiendo un tanto abstractamente la posición de la clase media o del proletariado en el conjunto social, pero sin expresarlas en su vigencia nacional. Tal vez por eso —dice Jitrik— estos escritores son vividos por las generaciones

10. Adorno, Th. «El problema de lo real en el arte moderno» en VV. AA. *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires, ed. Tiempo contemporáneo, 1972.

11. Barthes, R. op. cit. p. 27.

posteriores con una cierta provisoriedad, como si fueran portavoces de una seguridad que todavía no podían transmitir¹².

La concepción de «Periquito» de la literatura como pasión y del escritor como antiintelectual, ligado a las esencias de la vida, rechaza, por un lado, una práctica literaria «engagée» y una escritura literaria deliberadamente axiológica, pero, por otra, al proponer una identificación entre literatura y vida, entre literatura y realidad, instituye una ética de la escritura, un «deber ser». Del envés de la trama se lee el conflicto. Del derecho: la exaltación de la soledad, del escritor como hombre diferente, de la literatura como marca enfrentada al oficialismo cultural.

C) «PERDONA SI AL EVOCARTE SE ME PIANTA UN LAGRIMON...»

Como consecuencia de lo comentado en los apartados anteriores, el proyecto literario que Onetti esboza en las páginas de «La piedra en el charco» apunta hacia la necesidad de una innovación temática: la elaboración de una literatura centrada en lo urbano.

En el ámbito rioplatense esta búsqueda coincide con el agotamiento del modernismo, de la literatura criollista y el camino de regreso del vanguardismo de la Generación del 22. Es decir: No a Lugones y a Herrera y Reissig; no a los epígonos del modernismo —el artículo de «Periquito» contra la postulación de Enrique Larreta al premio Nobel es virulento: «La gente leería *La gloria de Don Ramiro* o *Zogoibi* y la calidad de las carnes que exportamos arrojaría un balance desfavorable para nuestra cultura» («Larreta y el Nobel», p. 65). Negación del criollismo estilizante de Carlos Reyles; pero también de lo ya explorado por el vanguardismo de la década del 20.

La alternativa de Onetti propone un programa temático como puede leerse en los párrafos que reproduzco a continuación:

«Lo malo es que cuando un escritor desea hacer una obra nacional, del tipo de la que llamaremos «literatura nuestra», se impone la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelitos y épicos rodeos. Todo esto aunque él tenga su domicilio en Montevideo. Pero habrá pasado alguno quincena de licencia en la chacra de un amigo /.../ Esta experiencia le basta. Para el resto, leerá el Martín Fierro, Javier de Viana y alguna décima más o menos clásica /.../
Entre tanto Montevideo no existe /.../ Un gran tema, el Bajo, se nos fue para siempre, sin que nadie se animara con él. Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan. La llegada al país de razas casi desconocidas hace unos años, la rápida

12. Jitrik, N. «El proceso de nacionalización de la literatura argentina» en *Ensayos y estudios de Literatura argentina*, Buenos Aires, ed. Galerna, 1970, p. 27.

transformación del aspecto de la ciudad que levanta un rascacielos al lado de una chata casa enrejada, la evolución producida en la mentalidad de sus habitantes —en algunos al menos, permítaseme creerlo— después del año 33, todo esto tiene y nos da una manera de ser propia. ¿Por qué irse a buscar los restos de un pasado con el que casi nada tenemos que ver, y cada día menos, fatalmente?

Decía Wilde —y esta es una de las frases más inteligentes que se han escrito— que la vida imita al arte. Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo, hablen de ellos y de su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos *cómo es el alma de su ciudad*. Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que escriban /.../ («Literatura nuestra», p. 28).

Evidentemente el proyecto lanzado por Onetti al charco rioplatense está muy cerca de lo ya analizado por Scalabrini y por la línea de un realismo crítico de tema urbano iniciada por Arlt con *El juguete rabioso* en 1926. Lejos estamos ya de los manifiestos martinfierristas cuyas reflexiones se centraban en la revolución formal. «Periquito» elude un programa de innovaciones técnicas: conociendo la realidad el estilo «mana», se «adecúa». Sin embargo, el corpus narrativo, que Onetti comienza a construir en estos años, se convertirá en campo privilegiado de reflexión acerca de los mecanismos de la ficción, de la literatura como diálogo oblicuo con la realidad, del papel social del escritor, y en este sentido *La vida breve* (1950) es, sin duda, un hito fundante en la nueva narrativa rioplatense.

Del fragmento citado retengo la interrogación. El pasado al que se alude, el del XIX, el de la herencia colonial, el anterior al aluvión inmigratorio, el de la oligarquía y el campesinado ha fenecido frente a la modernización, por ello Onetti propondrá un nuevo tipo de protagonistas: los provenientes de la pequeña burguesía urbana que, como clase, poco tiene que ver con el mismo. Sector social del cual es emergente, por otra parte, un nuevo tipo de escritor: «no comprometido», «antiintelectual», desencantado de la política pero que confía, un poco en abstracto, en las posiciones revolucionarias, y que encuentra en el ejercicio de las letras un canal de expresión para sus aspiraciones.

Sin embargo, para «Periquito» el escritor debe ser también un desclasado y expresa un cierto temor de que oficios «espúreos» contaminen el quehacer literario (vid. «¿Quién es quién en la literatura uruguaya», p. 30). Al reivindicar la historia espiritual de la ciudad, la captación de su alma, se hace un regateo al cuerpo, éste con su grosera materialidad molesta. En *El pozo*, Onetti expondrá, en el seno mismo del devenir ficcional, las contradicciones del intelectual proveniente de las capas medias, escindido entre su potencial imaginario y su miserable realidad.

El artículo necrológico dedicado a James Joyce —publicado el 7 de febrero de 1941— es, a mi juicio, una síntesis de las ideas de «Periquito» acerca de la novela y revelador del proyecto que Onetti está elaborando en

estos años. En el movimiento del artículo se rescata la voluntad joyceana de construir un cosmos narrativo autónomo y totalizante, aunque luego se lo pone en cuestión por haber concentrado, en el *Ulyses*, tal búsqueda en el alma de un solo hombre. La crítica de Onetti se hunde en una polaridad irreconciliable: se critica a la novela individualista, que en el terreno de la narrativa hispánica comienza con el último Galdós, Ganivet y los noventayochistas, y que «Periquito» ubica, certeramente, entre Dostoyevsky como iniciador y Joyce como eslabón final; para expresar, luego, la necesidad de una novela transindividual en la concepción del personaje, por ello se invoca al Steinbeck de *Viñas de ira* o al Malraux de *La esperanza*; y, luego de estas consideraciones, se produce una parálisis en la reflexión y se decreta la muerte —cita a Ortega de por medio— no de la novela, sino «la muerte de la novela de la sociedad capitalista».

Creo que este artículo es expresivo de las contradicciones del intelectual proveniente de las capas medias rioplatenses que, por una parte, es consciente de la excentricidad de su quehacer cultural; pero que, al tiempo, asiste fascinado a la producción metropolitana e intenta recomodarla a su propia realidad.

Leídas como «Prefacio» de la producción narrativa onettiana, las páginas de «La piedra en el charco» apuntan los nudos problemáticos de la misma. Mezcla de intuicionismo romántico, con gran presión de la «escritura ética» sartreana, pero rechazando una literatura militante o sociologista, estas páginas revelan las dificultades para esbozar un proyecto ideológico alternativo en la producción literaria del Plata.

Será en la escenificación de estas faltas, en sus desgarros, en el «acting out» de su impotencia, donde se conformará la escritura literaria de Onetti. La ficción será a partir de 1939, el lugar donde estas contradicciones se analizan y, con una lucidez hasta ahora no igualada, se elaboran.

2. EL PARADIGMA: CELINE/FAULKNER/ARLT

Todo escritor se construye una mitología privada en la cual ubica a sus dioses, rinde sus cultos y homenajes. Onetti ha permanecido fiel a los suyos a lo largo de más de cuarenta años.

En 1941, Onetti abandona su puesto de secretario de redacción en *Marcha*; sin embargo no se desvinculará totalmente del semanario hasta 1974, cuando éste es clausurado y detenidos los integrantes del jurado —Onetti entre ellos— que premia un libro de cuentos de Nelson Marra.

No obstante, se produce un largo interregno en la relación de Onetti con el periodismo. En 1955, de regreso a Montevideo, llamado por Luis Batlle Berres, comenzará a colaborar en el diario *Acción*. Las publicaciones en *Marcha*, a partir de ese momento, son también esporádicas. La edición de Jorge Rufinelli agrupa los artículos de este largo período hasta

1971, de ellos caben destacar algunos fundamentales para la explicación de importantes aspectos de su narrativa.

Estos artículos posteriores no agregan nada nuevo, desde un punto de vista programático, a lo ya elaborado por «Periquito el aguador», sólo la perspectiva temporal y un ánimo de balance crítico de la década precedente que se sintetizan en los artículos: «Literatura 1956: Sagan y M. Drouet» (*Acción*, 21 de diciembre de 1956); «Nada más importante que el existencialismo» (*Acción*, 22 de octubre de 1957), y en «Divagaciones de un secretario» (*Acción*, 24 de octubre de 1963). De este último extraigo dos citas concluyentes:

«Queda fuera del ciclo la literatura norteamericana entre dos guerras, lo mejor y más interesante, rico y sugerente que hemos conocido. Su decadencia balbuceante a partir del final, de Hiroshima y Nagasaki. Queda y aún respira el existencialismo francés o afrancesado. Pervive la tontería del neo-objetivismo, también francés, que aburre o divierte. Quedan, claro, es estas playas, imitadores y deslumbrados. Queda el realismo italiano con su gran artesano —Moravia— y con un artista genial no del todo comprendido: Pavese».

«¿Y a nosotros qué nos queda? Hecho el defectuoso balance de los quince años pasados o perdidos, la respuesta honrada y candorosa se resume en una sola palabra envejecida: Nada. Nada que nos lleve fuera de fronteras; muchas promesas a las que debemos abrir crédito» («Divagaciones de un secretario», p. 174 y 177).

Si pensamos que el artículo es de 1963 el negativismo de Onetti parece exagerado y más una declaración de principios que un balance realista de la literatura rioplatense.

Me centraré, a continuación, en el comentario de una serie de artículos que se refieren a la obra de tres autores, con los cuales es casi un tópico recurrente de la crítica relacionar a Onetti: Faulkner, Céline y Arlt. Los artículos «Para Destouches, para Céline» (1 de diciembre de 1962) y «Réquiem por Faulkner» (13 de julio de 1962) fueron publicados en *Marcha*, mientras que «William Faulkner» (24 de octubre de 1963) apareció en *Acción* y el que se refiere a Roberto Arlt apareció como prólogo a la edición italiana de *Los siete locos* (*I sette pazzi*, Milano, Bompiani, 1971) y luego reproducido en *MARCHA* con el título de «Semblanza de un genio rioplatense» (28 de mayo de 1971).

Como consideración previa señalo que, en todos ellos, Onetti enfatiza su condición de lector asombrado y no de crítico, ya que, según afirma, «El Buen Dios» le ha «prohibido y preservado de la crítica literaria».

Por otra parte, lo que Onetti lee en estos autores coincide con los postulados estéticos que se pueden espigar de los artículos de «La piedra en el charco». De igual forma las anécdotas que de ellos relata están dirigidas a mostrar la coherencia entre vida y creación literaria. Los tres son, para Onetti, arquetipos de escritores desclasados, empecinados en el ejercicio

de la literatura y en la búsqueda de la pureza en la miseria. Los une el mismo gesto despreciativo frente a la miseria. Los une el mismo gesto despreciativo frente a la realidad pero, junto a éste, su total inmersión en ella.

El artículo sobre Céline tiene un objetivo central: criticar la traducción de la segunda edición española de *Viaje hacia el fin de la noche*, publicada por Fabril editora; y tras este objetivo la protesta de una traducción que adecenta y limpia el estilo de Céline y la reivindicación de una traducción rioplatense más que al «correcto español»:

«¿Por qué —otra vez— *Viaje* fue traducido a un correcto español (habíamos escrito gallego pero nos convencieron de que más vale que no) en lugar de preferir el rioplatense, en lugar de preferir la grosería y el desaliño de un Roberto Arlt, por ejemplo? Y, se comprende, no estamos hablando de realismo sino de verdad, cosa por entero distinta» (p. 156).

Los elementos que aisla Onetti de la escritura de Céline se remiten a su propio concepto de lo literario: la grosería y desaliño del estilo, que lo emparenta con Arlt, se asimila a la verdad; estilo de «baja estofa» o «de tono menor» que diría Baroja —a quien Onetti cita con frecuencia; la obsesión temática, que también lo hermana con Arlt: «Céline, hombre de un solo tema»; la vocación de denuncia de «la ferocidad, la mugre y la bazofia» junto a un sentimiento de solidaridad con lo humano, la exaltación del amor y la ternura.

Las afinidades de Onetti con Céline van más allá de las enunciadas en su artículo, más allá de la ferocidad de Céline o su propuesta de «romperle el espinazo a la sintaxis francesa», la afinidad esencial es la de una común cosmovisión que intenta profundizar la peripecia del héroe de la novela realista, marcado por «la comunidad y antagonismo del héroe con el mundo», y en el que «La comunidad tiene su fundamento en la degradación común de uno y otro con relación a los valores auténticos que rigen la obra, al absoluto, a la divinidad; mientras que el antagonismo está fundado en la naturaleza diferente de esta degradación»¹³.

La pretensión de un distanciamiento irónico por parte del narrador expresa dicho antagonismo pero, tanto en Céline como en la narrativa de Onetti, el nivel apreciativo de la narración revela que la historia contada es un desplazamiento del que denuncia.

En su «*Réquiem por Faulkner*» escribe Onetti:

«/Faulkner/ Define a lo que entendemos como un artista: un hombre capaz de soportar que la gente —y, para la definición— cuanto más próxima mejor, se vaya al infierno, siempre que el olor a carne quemada no le impida continuar realizando su obra. Y un hombre que, en el fondo, no da importancia a su obra». (p. 167)

13. Goldmann, L. «Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács» en Lukacs, G. *Teoría de la novela*, Buenos Aires, ed. Siglo Veinte, 1966, p. 165.

Al igual que Céline, Faulkner es, para Onetti, la encarnación del «antiintelectual» y del artista solitario. En su estilo, en «su frecuente caos, en sus frases de cientos de palabras» encuentra dos valores esenciales: «respeto por la vida y por los seres que la pueblan y la hacen». Como se ve la autenticidad es el valor que exalta en el norteamericano; aunque aquí también la identificación va más allá de lo que el artículo expresa. En su ensayo sobre este tema, James Irby ha señalado la profunda huella faulkneriana en Onetti que lo lleva a construir el cosmos de Santa María que da unidad a su narrativa y en la persistencia del tema de la adolescente pura, la ascendencia de Lena, la muchacha de *Light in August*, (1933).¹⁴

En relación a Arlt, la admiración de Onetti se manifiesta tanto en la imagen del escritor como en las alternativas narrativas que produce.

Las anécdotas con que Noé Jitrik comienza su estudio sobre Arlt, a más de las que el mismo Onetti cuenta en su prólogo, revelan el desprecio de éste por lo que denominaba «literatura entre comillas»: «Poco antes de que apareciera *El juguete rabioso*, Arlt hizo de secretario de Güiraldes. Causa gracia imaginarlos juntos, uno parisiente, atildado, rancio y criollo; el otro hirsuto, reo, desprolijo, con faltas espantosas de ortografía. Parece que Arlt se permitió ser sobrador: «¿Y cuándo se va a poner a escribir en serio, maestro?», cuentan que le dijo. Güiraldes no se molestó, y le hizo leer en voz alta *El juguete...*, y además le hizo publicar algunos capítulos en *Proa*, la revista más seria del vanguardismo, entonces en ebullición. Arlt, que era tan audaz, se achicó un poco frente a Adelina del Carril. Le pidió que se fuera proque no quería ofenderla con las palabrotas y situaciones crudas de su novela. Adelina sonrió bondadosamente y los dejó solos, aceptando que cierta literatura, no la de su marido, era cosa exclusiva de hombres».¹⁵

Tras la anécdota, leo la relación Arlt/Güiraldes: dos escrituras diferentes, antagónicas, pero al tiempo, fascinadas entre sí; también el carácter inaugural de *El juguete...* en la narrativa rioplatense.

Acerquémonos al artículo sobre Arlt: como en los dedicados a Faulkner y a Céline, Onetti comienza con una semblanza del hombre; en este caso un recuerdo personal: su primer encuentro con Arlt en las oficinas del diario *El mundo*, en el cual éste publicaba sus *Aguafuertes porteñas*.

En la cita hace de intermediario Italo Constantini («Kostia»), amigo de ambos, y Onetti enseña a Arlt el original de una novela (*Tiempo de abrazar*). Arlt hojea, con aire despectivo, el manuscrito y responde —según Onetti—:

«Dessime vos Kostia, ¿yo publiqué una novela este año?

—Ninguna. Anunciaste pero no pasó nada...

—Es por las Aguafuertes que me tienen loco. Todos los días se me apare-

14. Irby, J. *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, México, 1966.

15. Jitrik, N. «1926: año decisivo para la narrativa argentina» en *Escritores argentinos, dependencia o liberación*, Buenos Aires, ed. Candil, 1967, p. 89.

ce alguno con un tema que me jura que es genial. Y todos son amigos del diario y ninguno sabe que los temas me andan buscando por la calle, o la pensión o donde menos se imaginan. Entonces, si estás seguro que no publiqué ningún libro este año, lo que acabo de leer es la mejor novela que se escribió en Buenos Aires este año. Tenemos que publicarla...» (p. 131)

Verídica o autoafirmativa —tanto da— la anécdota cobra importancia si la relacionamos con la escena Arlt/Güiraldes; se produce un reconocimiento de una línea de continuidad. A línea seguida, Onetti se permite, en nombre del Maestro, un ajuste de cuentas:

«Evocándolo puedo imaginar su risa frente al pasajero truco del boom, frente a los que siguen pagando, con esfuerzo visible, el viaje inútil y grotesco hacia un todo que siempre termina en nada /.../» (p. 132).

Arlt es, para Onetti, el paradigma del nuevo escritor rioplatense: signado por el destino para hacer literatura, luchando, al mismo tiempo, contra su incultura y miseria, sumergido en la tarea cotidiana de sobrevivir a costa del periodismo y sublimando en empresas delirantes sus aspiraciones — es sabido que Arlt dedicaba una buena parte de su tiempo en investigaciones químicas para lograr una fórmula que engomara las medias de nylon y evitar que se rompieran, y así hacerse rico— y que proyecta toda esta experiencia en la literatura. Erdosain, el protagonista de *Los siete locos*, empeñado en encontrar un procedimiento que metalice las rosas y asegure su perennidad es, para Onetti, el «alter ego» de su autor.

Onetti realiza, también, un recuento de todas las críticas que se le hacen a la producción de Arlt: su obra es una traducción de Dostoyevski al lunfardo; su estilo, «enemigo personal de la gramática»; Arlt carecía de sentido autocrítico, etc., pero como contrapartida:

«Es un escritor que comprendió como nadie la ciudad en que le tocó nacer; más profundamente, quizá, que los que escribieron música y letras de tangos inmortales». (p. 137)

Los elementos de identificación con Arlt están claros: la afirmación de una narrativa urbana, centrada en ese hombre de Corrientes y Esmeralda, abrumado por el anonimato y por la necesidad de acceder al absoluto, que lucha contra la reificación y busca un innombrado paraíso. La propuesta narrativa de Onetti traducirá esta búsqueda arltiana en un corpus totalizador, en el cual, a partir de reiterados hallazgos formales —fundamentalmente el desplazamiento al imaginario como modo de operar del narrador onettiano— se expresarán estos núcleos temáticos.

Los aspectos admirativos, en relación a estos autores cuya escritura se caracteriza por «la ausencia de estilo», señalan a la triada Céline/Faulkner/Arlt como el referente más claro de la posterior creación onettiana.

Sin embargo, la pregunta, ¿por qué éstos?, sólo puede ser respondida en el marco general de las preocupaciones de su época, por medio de las cuales Onetti se inscribe en el proceso de búsqueda, en la narrativa contemporánea, de aquéllo que Roland Barthes definiera como el intento de «naturalización de las escrituras literarias»:

«De tal modo, la restitución del lenguaje hablado, imaginado primeramente en el mimetismo divertido de lo pintoresco, acabó por expresar el contenido de la contradicción social: en la obra de Céline, por ejemplo, la escritura no está al servicio de un pensamiento, como un decorado realista logrado y ultrapuesto a la pintura de una clase social; sino que representa, verdaderamente, la inmersión del escritor en la opacidad pegajosa de la condición que describe. Se trata siempre de una «expresión» y la Literatura no se halla superada. Pero es necesario aceptar que, de todos los medios de «descripción» (ya que hasta ahora la Literatura sólo se quiso eso), la aprehensión de un lenguaje real es para el escritor el acto literario más humano. Y una buena parte de la literatura moderna está atravesada por los jirones, más o menos precisos, de este sueño: *un lenguaje literario que haya alcanzado la naturalidad de los lenguajes sociales /.../* Pero cualquiera que sea el éxito de estas pinturas, no son nunca más que reproducciones, especies de arías enmarcadas en largos recitativos de una escritura altamente convencional»¹⁶

El arco que une a *El pozo* (1939) con *Dejemos hablar el viento* (1979) es, justamente, el trayecto de un «boomerang» que, disparado de la Literatura, regresa a ella. En él se manifiesta la tensión trágica de la escritura de Onetti.

SONIA MATTALÍA
Universidad de Valencia
(España)

16. Barthes, R. op. cit. p. 83.