

Juan Carlos
Onetti
El escritor en el umbral

Ana Inés Larre Borges


ediciones de la
biblioteca

Juan Carlos Onetti: El escritor en el umbral

Ana Inés Larre Borges



2009

Larre Borges, Ana Inés, 1956-

Juan Carlos Onetti: el escritor en el umbral / Ana Inés Larre Borges. – Montevideo : Biblioteca Nacional, 2009.
90 p. ; 21 cm. – (Cuadernos de literatura ; 6)

ISBN 978-9974-550-75-9

1. ONETTI, JUAN CARLOS-CRÍTICA E INTERPRETACIÓN

CDD U863

© 2009 Larre Borges, Ana Inés

© 2009 Biblioteca Nacional

Colección dirigida por Rafael Varela

Ediciones de la Biblioteca: publicaciones@gmail.com

Diseño gráfico editorial: Adriana Cardoso ABC/D

Diseño de portada: Rodolfo Fuentes

Queda hecho el depósito que marca la ley.

Impreso en Uruguay, 2009.

Juan Carlos Onetti: El escritor en el umbral

Ana Inés Larre Borges



escritor en el mundo / Anuario

Biblioteca Nacional 2008

Editorial

Advertencia

Estos ensayos insisten en nombrar el lugar de Onetti. O su no lugar, que viene a ser lo mismo. *Ubicar, asediar, situar, definir*, son metáforas de esa quimera que busca fijar lo que esencialmente es tránsito y movimiento. Desde perspectivas aparentemente antagónicas hay aquí dos aproximaciones que merodean alguna forma de territorio en relación a la literatura de Onetti. *El exilio antes del exilio* indaga en el concepto de desarraigamiento que en él no sólo fue vicisitud biográfica y síntoma de la historia infame, sino una vocación elegida y una condición en el proceso de creación de una obra. Un segundo trabajo rescata la inserción de Onetti en el campo literario nacional a través de su amistad intelectual con otro escritor, Francisco Espínola, representante prestigioso de la tradición nativista que Onetti había venido a demoler. *Una amistad en la frontera* explora los límites y la instancia de ruptura que definió un antes y un después en la literatura uruguaya a partir del cruce casi íntimo de dos escritores amigos. Sea en el espacio o en el tiempo el sitio de Onetti es fronterizo, indeciso, límite, un escritor en el umbral. En medio de esos dos tránsitos, he querido ubicar “La edad de la inocencia: la matriz de los cuentos de hadas en los relatos de Onetti”, que hurga en la materia más grácil del tiempo y en ese oculto manantial de pureza que corre invisible a través de una narrativa desencantada. Entre los muchos diálogos que la literatura de Onetti establece con tradiciones y autores canónicos, géneros menores y teorías filosóficas, historia política y mitos religiosos, los cuentos de hadas tradicionales habían permanecido invisibles.

Hay indicios de que también el *archivo* Onetti admite novedades. Este año de su centenario vio la recuperación de un cuento que había quedado inédito —“El último viernes”— y el rescate de su correspondencia juvenil a Julio J. Payró por inteligente perseverancia de Hugo Verani. La investigación sobre los años de la amistad con Espínola se vio beneficiada por estas nuevas fuentes y sobre su pista pude encontrar otras. En el Apéndice II al último ensayo de este libro, se reproducen dos cartas de Onetti y seis de Espínola al poeta y dramaturgo César Tiempo, fechadas hacia el final de la década del 30. Estaban inéditas y fueron encontradas en la Colección César Tiempo que se custodia en la Biblioteca Nacional argentina. Son cartas que develan la existencia de otras obras perdidas y la posibilidad de nuevas correspondencias. Quiero agradecer a su Director Horacio González y a los funcionarios de ese Archivo la hospitalidad que me brindaron cuando fui a investigar. También, especialmente, a la cálida memoria de Hugo Rocha, quien guardó durante años la única fotografía que reúne a Paco y Onetti y que generosamente nos entregó para su publicación.

A.I.L.B.

El exilio antes del exilio

El exilio antes del exilio

Tanto la literatura como la biografía de Juan Carlos Onetti oscilan entre el deseo y la condena del exilio. Soñado o padecido, impuesto y elegido, el exilio fue en él categoría ideal, tema y destino. Desterrado en España, Onetti se permitió reflexionar —de un modo *oblicuo*, dijo—, sobre este asunto. “Pienso que hombres y mujeres están condenados a sufrir el exilio muchas veces en sus vidas, —escribía en junio de 1980— aunque no pongan un pie fuera del país en que nacieron”. Habla del exilio que significa haber sido expulsado del útero materno, de la infancia y de la juventud, del amor y de la historia. Son los “exilios inevitables” que anuncian al definitivo, al que, dice, “estamos condenados por el solo hecho de venir al mundo”. Por eso el exilio que compartió como destino con tantos escritores latinoamericanos y con grandes escritores uruguayos que como él murieron lejos de la patria, puede ser también un concepto para pensar en el tipo de escritor que encarnó Onetti y en las consecuencias que eso tuvo en su obra. En su caso, corresponde hablar del escritor exiliado, pero también del escritor *como exiliado*.

Theodor Adorno escribió en *Minima moralia* que “quien ya no tiene patria halla en el escribir su residencia”. Juan Carlos Onetti creyó siempre que la escritura era una forma de resistir a la muerte, pero también una condición elegida, una manera de estar y no estar en la vida. En exilio obligado, el escritor se refugia en su obra pero ese asilo que da la escritura se funda en una condición primera, premonitoria, que indica que escribir es siempre una forma de exilio voluntario.

La sombra de ese desarraigo se proyecta sobre toda la obra de Onetti, y no es arbitrario afirmar que es de un sentimiento de extrañeza y de una situación de intemperie que nace y se hace Santa María. Tal vez no haya imagen más expresiva y melancólica que la de Mami jugando ritualmente sobre un mapa de París en *La vida breve* para reconocer la centralidad del exilio en su literatura. Si aparece un mapa, es porque alguien está perdido. En ese mapa gastado de Mami ha terminado el tópico del viaje a París, un sueño lleno de ilusiones y malentendidos que duró cien años en la tradición latinoamericana.

Me interesa el registro del exilio en los extremos de la carrera de Onetti: los años de aprendizaje y estreno y los años últimos en Madrid. Me interesa la posibilidad de auscultar dos novelas interesantes en su itinerario de escritor pero que han quedado algo ocultas tras la complejidad de sus novelas mayores, de la originalidad inaugural de *El pozo* y la maestría de sus cuentos: *Para esta noche* (1943) y *Cuando ya no importe* (1993), novelas separadas por medio siglo y en los extremos de su producción se relacionan especialmente con el motivo del exilio. En los inicios, Onetti ansía renunciar al mundo para dedicarse exclusivamente a su arte, pero al mismo tiempo, se commueve ante el destino de hombres que han sido desplazados por la guerra en Europa y siente el compromiso de escribir sobre ese drama histórico y político. En el otro extremo, el período madrileño cierra la parábola. Expulsado por la dictadura militar, padece un destierro que él hará definitivo al negarse a regresar cuando pudo hacerlo. Adopta el exilio y escribe sus últimas novelas bajo títulos obsedidos de fugacidad: *Cuando entonces* (1987), *Cuando ya no importe* (1993).

No te conoce nadie.¹

En 1937 Onetti escribe a César Tiempo: “Mucho lamento no haber podido charlar con Ud. le hubiera preguntado muchas cosas de Baires, donde sigue estando mi interés a pesar del destierro”.² El joven Onetti extraña la Buenos Aires cosmopolita que contrasta con la mucho más provincial capital uruguaya adónde ha regresado después de su primer incursión porteña. Desterrado de la gran ciudad y de la densidad de su vida cultural, Onetti se entrega furiosamente a la literatura. Una metáfora recurrente asedia los trazos que han quedado de aquellos años iniciales: la isla. Y son varias “islas” que de uno y otro modo aparecen convocadas.

La noche de su encuentro montevideano, Onetti le hace entrega a Tiempo de los tres actos de una obra de teatro titulada “La isla del señor Napoleón” buscando un juicio y eventualmente la posibilidad de verla representada. También —por las mismas fechas- la somete al juicio de su amigo Julio Payró³. De esa isla teatral no han quedado rastros, nunca fue representada y hasta hoy permanece extraviada. Es dable especular que Onetti la escribió bajo el influjo de *La isla desierta* de Roberto Arlt estrenada en 1937, pero en tanto el texto no aparezca, es imposible avanzar en

1 El subtítulo está tomado de una anécdota de Onetti que comentando su vida en Buenos Aires habría dicho: “Lo que tiene de lindo Buenos Aires es que uno camina por la calle, no conoce a nadie, nadie te conoce, nadie te saluda”. Para enseguida agregar “Lo que tiene de feo Buenos Aires es que uno camina por la calle, no conoce a nadie, nadie te conoce, nadie te saluda”. (Domínguez, 84-85)

2 En octubre de 1937 César Tiempo viaja a Montevideo para el estreno de *Pan criollo* junto a la compañía de Teatro de Elías Alippi. En esa ocasión conoce a Onetti en la redacción del diario *El país*, adónde éste iba a visitar a su amigo Francisco Espínola. De ese encuentro han quedado dos cartas que se conservan en la “Colección César Tiempo” de la Biblioteca Nacional argentina. La carta citada fue publicada completa en el artículo de mi autoría “Hombres en sepia”, Brecha, Montevideo, 11 septiembre, 2009, p. 44. Ver sobre este asunto: *Paco y Onetti una amistad en la frontera*, en este volumen.

3 En carta del 10 de julio e 1937 le envía “tres actos de teatro que acaso lleguen a llamarse “La isla del señor Napoleón”. Juan Carlos Onetti: *Cartas de un joven escritor: Correspondencia con Julio J. Payró*, Hugo Verani, editor, Montevideo, Trilce, 2009, p. 38).

alguna certeza. La obra de Arlt que trata sobre un grupo de oficinistas que, alienados por la rutina, sueñan con huir a una isla desierta sí coincide con otra isla onettiana y con la próxima novela que Onetti habría de escribir. En *Tierra de nadie* (1941) Aránzaru sueña con liberarse de la opresión de la gran urbe y llegar a Faruru, —isla del exilio de Gauguin— paraíso soñado, territorio virgen y sitio de utopía. Onetti, obligado entonces a ganarse la vida en empleos que nada tenían que ver con su vocación, compartía el ansia de sus personajes. La isla pasa a ser en su correspondencia símbolo de entrega a la vocación artística. En la misma carta en que envía la pieza teatral a Payró le dice: “Váyase a la isla y pinte; envuélvase con trapos y pinte; muérrese de hambre y siga pintando; quédese leproso y pinte otra vez...” (Onetti-Payró, 39). Pasan los años y las cartas, y la isla de Gauguin persiste como mito privado, y se trasmuta en un sucedáneo más plausible: “la casa en la playa” que puede probar a pesar de sus escasos recursos en alguna vacación en la costa uruguaya y a la que en 1942, considera en una carta como “la sustitución de Tahití”⁴. Partir es el punto de partida para el arte, —“una vida artística es la de Gauguin”, dirá en otra carta—. Es por entonces también que Onetti usa la metáfora de la isla para referirse a un modelo de pintor y de artista que tenía mucho más cerca: Joaquín Torres García. La primera de tres entrevistas que hace al pintor en Montevideo se inicia con esa alusión: “El título ‘La isla de Torres García’, surgido a través de conversaciones anteriores, parece gustarle. Sonríe mientras carga su pipa”. Y a continuación al dirigirse a Torres le dice: “Y diga también que se trata de una isla involuntaria. Donde todos los navegantes serán bien recibidos. Aunque vinieron algunos a quienes el clima no convenía..” (Onetti, III, p. 873-74) La isla denomina al mismo tiempo la incomprensión de la sociedad ante lo nuevo y la distancia que necesita tomar el artista. El exilio voluntario tiene un diseño paradójico —como de boomerang— donde poner distancia, acerca al artista a su objetivo. Ese movimiento está en el

4 “Además, trabajo en Reuter en asuntos de representación que todavía no han empezado a marchar pero que lo harán pronto, porque quiero comprar un terrero en alguna playa, lejos, hacer un rancho, conseguir veinte o treinta pesos mensuales de renta y so long. Es la sustitución de Tahití”. (Onetti - Payró, p.128)

origen de la estirpe de soñadores que en Onetti fugan a través de ensoñaciones o relatos que se hacen a sí mismos o a otros, y que de un modo progresivo se mimetizan con la figura del escritor. Baldi prefigura a Linacero y éste a Brausen, gran o pequeño dios que puede imaginar a un personaje llamado Onetti.

Pero si ese movimiento termina por dibujar un repliegue y ensimismamiento subjetivo, —precisamente *insular* y de *aislamiento*— hay otro de signo contrario que nace de la sensibilidad ante el destino de los otros. Es su respuesta a los conflictos y guerras que marcaron el breve siglo de las ideologías. Está en las novelas políticas del primer Onetti, *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943) —y parcialmente también en *El pozo* (1939)—, pero antes comparece en el espejo de su biografía en los frustrados proyectos de viajar a la Unión Soviética en 1929 y a España en el 36. A los veinte años, Onetti protagoniza una escena que él mismo se encargó de trasmitir en tono de comedia: se presentó ante el embajador ruso para viajar a la Unión Soviética, pero todo el impulso se detuvo ante su desconocimiento del idioma y el desalentador número de declinaciones de esa lengua. Más improbada es la leyenda de que también intentó viajar a defender la república española, pero indeleble la huella de la culpa por no haber participado.

“Este libro se escribió por necesidad -satisficha en forma mezquina y no comprometedora- de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un cínico intento de liberación” —escribió memorablemente como epígrafe a la primera edición de *Para esta noche*. Como para tantos intelectuales la identificación con el bando republicano en la guerra de España provocó en Onetti un sentimiento de expulsión de un deber y de una pertenencia, pero a diferencia de muchos de esos intelectuales, él no era un internacionalista de los partidos de izquierda y tuvo el mismo sentimiento frente a los sucesos de la segunda guerra mundial. Por eso, aunque la anécdota de la novela refiere la experiencia española, las palabras liminares son abarcadoras: “En muchas partes del mundo había gente defendiendo con

su cuerpo diversas convicciones del autor de esta novela, en 1942, cuando fue escrita. La idea de que sólo aquella gente estaba cumpliendo de verdad un destino considerable, era humillante y triste de padecer”.

Es sabido que el argumento de *Para esta noche* le fue dado a Onetti en el Café Metro de Montevideo por dos anarquistas refugiados que le contaron de las luchas intestinas que se produjeron en el bando republicano por acceder a los salvoconductos cuando fue definitiva la derrota y cuando, ante al avance de los nacionales, los vencidos trataban de salir de España por el puerto de Valencia. En la versión de Onetti ese relato escuchado de boca de las víctimas viene a interrumpir otro relato, el de una novela “surrealista” que estaba escribiendo. Es elocuente que la sensibilidad social de Onetti se exprese en un relato de origen, donde la suerte se decide por la competencia de dos discursos en la atención del autor: “Me contaron que venían barcos a sacar refugiados. Pero todo estaba organizado de tal manera que, aunque todo el mundo tenía pasajes, había un sello especial, u otro documento, reservado exclusivamente a los comunistas. Y ocurre que justamente en ese momento yo tenía escrito un primer capítulo de una novela surrealista. Entonces me di cuenta de que en el mundo estaban ocurriendo cosas, como hoy ocurre, y me fue imposible seguir sumergido en aquel bizantinismo. Así que me puse a escribir otra novela basada en los datos que acababan de proporcionarme esos dos anarquistas”⁵. El tema de los pasaportes ya aparece en un pasaje de *Tierra de nadie*: “Estaba leyendo el diarito de los anarcos —dice un personaje llamado Bidart—. Te cuentan cosas feroces sobre la guerra de España, después de Barcelona. Tenían un hermano en el gobierno de Negrín y hay una historia con los pasaportes y la intervención inglesa que es para morirse de asco. Casi me dio por pensar que una persona decente no puede estar con los Negrín y Prieto y todos éhos, no puede hacer nada junto con ellos”. Onetti sintió luego la necesidad de dedicar al asunto toda una novela; y lo haría de un modo más elaborado.

5 Prego Gadea, Omar y Petit, Ma. Angélica: *Onetti: la novela total, Opera prima/Opera omnia*, Montevideo, Seix Barral, 2009, p. 81.

Si la mención de *Tierra de nadie* es casi una cita textual del relato de los anarcos, en *Para esta noche*, queda de la anécdota solo un motivo moral. En perspectiva, parece natural que Onetti puesto a escribir sobre la guerra de España haya preferido narrar el episodio oscuro de intereses y deslealtades entre los de un mismo bando. Las difíciles fronteras de la pureza, la traición y la estafa le importan más a su literatura que las instancias políticas. En esta primera producción novelística se tramitan junto a la inauguración de estos temas de deliberada complejidad ética, muchos principios que serán fundantes en su narrativa. El motivo del exilio incidió en muchas decisiones que modelarían su obra por venir.

Fuera de lugar: la invención de un idioma

George Steiner habría de acuñar un término que hizo fortuna para definir a una literatura hecha por exiliados y sobre exiliados en un tiempo que además caracterizó como “la era del refugiado” y que la guerra civil inaugura dramáticamente para el siglo XX.⁶ En un citado ensayo Steiner llamó “extraterritorial” a la categoría de escritores que padecen el exilio más radical que es el de la lengua, aquellos que han sido obligados o han elegido escribir en otra lengua o en varias. Steiner cree que allí se encuentra la excelencia literaria del período y hace una lista donde ubica a dilectos mentores de Onetti como Nabokov y Conrad.(Steiner, 2000). La inclusión de Borges en ese grupo, a pesar de que casi no escribió en otro idioma que el español, tienta y en cierto modo autoriza, a usar el concepto para pensar la particular situación de los escritores del Río de la Plata.

El escritor rioplatense tiene una relación de extrañeza con su lengua materna y una predisposición cosmopolita casi innata que viene de su

⁶ En España paradigmáticamente a la gran diáspora de exiliados, se suman algunos episodios que concentran el símbolo de la situación de los escritores y artistas desplazados que pierden el lugar de origen, como Antonio Machado, que pierden la posibilidad de un lugar, como le ocurrirá a Walter Benjamin.

transplante y desplazamiento original.⁷ En un país aluvional signado por la inmigración y donde la experiencia fundante de la gauchesca alentó a legitimar un criollismo lingüístico, el tema de la lengua no es un instrumento natural sino problemático. En 1929 Borges publica *El idioma de los argentinos* que constituye una advertencia sobre la necesidad renovada de elegir. En 1939, año de la iniciación literaria de Onetti, publica “Pierre Menard” que es metáfora de esa obligación que Beatriz Sarlo llamó también “la libertad como destino”.⁸ En la otra orilla del Plata, entretanto, Onetti advierte ya en la segunda de sus columnas de *Marcha* (Onetti, III, p. 357) las dificultades del instrumento con el que habrá de renovarse la literatura. Juzga los problemas de “un lenguaje que es un grotesco remedio del que está en uso en España o un calco de la lengua francesa, blanda, brillante y sin espinazo” y, recogiendo la lección de Borges, agrega: “La creencia de que el idioma platense es el de los autores nativistas, resulta ingenua de puro falsa. No se trata de tomar versiones taquigráficas para los diálogos de los personajes (...) se trata del lenguaje del escritor; cuando aquél no nace de su tierra, espontáneo e inconfundible, como un fruto del árbol, no es instrumento apto para la expresión total”. Sin embargo, el problema estaba en que no había una tradición tan natural en la que recostarse. En enero de 1941 escribe a Payró: “Claro que hay 465 millones 784 mil 935 tipos que escriben mejor que yo; pero en la clase de cosa que yo quiero hacer mis rivales están en USA. ¡Siempre el imperialismo!” (Onetti-Payró, p. 106).

7 “Pueblos transplantados” llamó el antropólogo Darcy Ribeiro en una conocida clasificación a los del Río de la Plata, en oposición a los “pueblos nuevos” y los “pueblos testimonio”, del resto de América del Sur. Darcy Ribeiro. *Las Américas y la civilización*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1969

8 “Esta es la libertad de los latinoamericanos [...] una experiencia que no puede compararse con la del escritor que trabaja en el territorio seguro de una patria que le ofrece una tradición cultural menos problemática. [...] los que están fuera de la tradición europea consideran que los europeos nativos tienen una afinidad íntima con sus culturas “naturales”: enclavados en una cultura que es, para ellos, “inevitable” no están obligados a la auténtica libertad de los latinoamericanos, para quienes la libertad es un destino”. Sarlo, Beatriz: *Borges un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

Hostiles al español peninsular tanto como al académico, estos escritores fueron a la búsqueda de esas afinidades electivas, a través del expediente de la traducción. Así se apropiaron sin intermediarios de Joyce, Faulkner, Conrad, Kafka. En Borges esa resistencia es más teórica y compleja y se expresa en ensayos precursores de toda una hermenéutica del lenguaje y en las paráboles de algunas de sus ficciones que, aunque alcanzan un sentido universal, tienen su origen en esa condición marginal u orillera; en Onetti es más “salvaje” y ofrece el gesto fiero del autodidacta que esgrime su reivindicación en la batalla del periodismo y hace suyo un legado de Roberto Arlt, el provocador orgullo de “escribir mal”⁹. Es posible descubrir en *El pozo*, obra inaugural, un manifiesto de esa escritura salvaje: “no tengo diccionario”¹⁰, “Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo”, son declaraciones insolentes del personaje por las que se filtra el deseo del autor de crear una retórica nueva según nuevos criterios y de crearla además, a la vista del lector, como otra manera de discurso que aloja en la obra de arte la discusión y factura de lo creado.

Esa incomodidad con el idioma tendrá consecuencias innumerables en la obra de Onetti. Creo posible ver un ejemplo concreto en la indeterminación geográfica de *Para esta noche* sobre la que tanto se ha especulado. Aunque la narración alude a episodios reconocibles de la guerra de España, Onetti elige ambientarlos en una ciudad sitiada que permanece innominada,

⁹ La traducción en el Río de la Plata, en Buenos Aires, fundamentalmente, coincide con un momento de desarrollo editorial que se produce hacia finales de la década del 30 y que transforma a la capital bonaerense en un centro de irradiación literaria y cultural. La frecuencia en que los escritores del período ejercen la traducción es a la vez un efecto de la modernización y un dispositivo para el *aggiornamento* cultural. Ver sobre el tema, Patricia Willson, *La constelación del sur*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 84. También para Borges: Sergio Waisman: *Borges y la traducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005. No conozco estudios sobre Onetti y la traducción, una práctica frecuente en sus inicios (aunque equívoca y algo inasible) y un tema reincidente en sus ensayos, especialmente los que dedicó a Faulkner.

¹⁰ En la cita completa, el narrador de *El pozo*, dramatiza para la lengua la obligada elección del escritor rioplatense que anotábamos más arriba: “Otra advertencia: no sé si cabaña y choza son sinónimos; no tengo diccionario y mucho menos a quien preguntar. Como quiero evitar un estilo pobre, voy a emplear las dos palabras, alternándolas. (Onetti, I, p. 9)

al tiempo que desdibuja a los actores políticos.¹¹ Esa indeterminación le permite, entre otras cosas, mantenerse fiel a un lenguaje rioplatense fuera del cual Onetti se sabría falso. Pero además, esa indeterminación preludia Santa María, su atmósfera algo irreal, de ciudad soñada o fuera del tiempo. Ayuda a comprender uno de los atributos esenciales de la ciudad creada: la lábil frontera entre su pertenencia rioplatense e histórica y la autarquía onírica, escenográfica y literaria que la definen¹². *Para esta noche* se emparenta en su artificio escenográfico con *Luces de Bohemia* de Valle Inclán. Se ha señalado la huella de Joyce que Onetti leía con fervor en esos años, por asimilación a la jornada nocturna que recuerda el tiempo ceñido del *Ulises*, pero quizá el deambular inhóspito de un viejo poeta ciego y su ayudante que crea Valle Inclán, esté más próximo en su teatralidad nocturna a la novela de Onetti. La escena de la madre que recorre las calles con su hijo asesinado en brazos, cuyo referente está en la semana trágica de Barcelona, se refleja en la muerte de Victoria en brazos de Ossorio, muertos también en plena calle por la metralla de los sitiadores. También Valle Inclán fue un nombre reiterado en la admiración del primer Onetti, y no es raro que comparezca en el momento en que decidió crear sobre un motivo de la guerra civil española.¹³

Es sabido también, que *Para esta noche* tuvo antes otro título: “El perro tendrá su día”, que su autor declaró deudor de la frase con que Hamlet avisa que su tío usurpador pagará por su crimen. Onetti explicó con ironía

11 Jorge Ruffinelli en “La historia secreta de *Para esta noche*” refuta a Emir Rodríguez Monegal que había comentado la novela en *Marcha* y ubicaba su acción en Buenos Aires. En *Obras Completas* de Galaxia Gutenberg se cita una entrevista en la que Onetti habría dicho que pensó en Valencia, aunque en las cartas a Payró, escritas mientras la escribía, la indeterminación geográfica es una atribución que al parecer tuvo desde que empezó a escribir la novela.

12 A diferencia de la Yoknapatwa de Faulkner, los habitantes de Santa María no tienen conciencia de la historia y sí, en cambio, de su literariedad. De allí su fragilidad, la oscura perdida que preside su existencia.

13 En la nota que dedica a Carlos Reyles en *Marcha*, Onetti reconoce que la grandeza de Valle Inclán está en las últimas obras, cuando aceptó “fundir su alma con su pueblo y expresarla al expresarse”. (Onetti, III, p. 361).

la razón del cambio de título: en años de censura peronista, el editor tuvo un fundado temor de que alguien se sintiese aludido y acabase con la editorial que publicaba el libro. El hermoso título definitivo provino según confesión del autor de una sección de espectáculos del diario Crítica. Más de 30 años después, “El perro tendrá su día” regresó como título del primer cuento que Onetti publicó en su exilio español.¹⁴ Ahora el exiliado era él, y la rehabilitación de aquel antiguo título fue acaso un gesto que le permitía revertir el sentido del destierro y enviar un mensaje a los nuevos tiranos que lo habían expulsado de su país y de su vida.

Onetti estaba lejos de esa circunstancia cuando escribió *Para esta noche*, pero vivía igualmente un proceso de enajenación en lo que con nostálgico humor llamaba su “destierro” montevideano. Escribió *Para esta noche*, en los meses de invierno de 1942 y en medio de dos duelos, la muerte de Roberto Arlt y el abandono de María Julia, su joven esposa. Dirá sobre el primero que “la muerte de Arlt es un buen motivo para escribir 100.000 palabras por día o también para dormitar escuchando la lluvia”. Sobre el abandono de su mujer confiesa conmovedoramente que “toda mi comunicación con el mundo la establecía a través de ella y perdida ella no hay caso, no hay ersatz”.¹⁵ Vivía entonces esa otra clase de exilio, más lato y existencial que fue parte de su cosmovisión, y citábamos al principio.

También para Edward Said, como para Steiner —entre tantas diferencias ambos críticos han coincidido en una situación de exilio personal y en su teorización—, la cultura occidental moderna es mayormente obra de exiliados, emigrados y refugiados desde que “Nietzsche nos enseñó a

14 “El perro tendrá su día”, publicado por primera vez en *Tan triste como ella y otros cuentos*, Barcelona, 1976 junto a una reunión de cuentos ya publicados en Montevideo.

15 La correspondencia a Payró permite fijar el período de escritura de *Para esta noche*, que habría iniciado entre febrero y abril de 1942 (Onetti: Cartas, 2009, p. 132) y finaliza el 15 de septiembre de ese año (p. 143). María Julia lo había dejado el 10 de noviembre de 1941, (p. 134). Roberto Arlt muere el 26 de julio de 1942, del 6 de agosto de ese año es la anotación citada. (p. 141).

sentirnos incómodos con la tradición y Freud a contemplar la intimidad doméstica como el rostro amable dibujado sobre el furor parricida e incestuoso". Es desde esa noción de exilio, desde el desasimiento y la pérdida que Onetti escribe sobre otros exiliados. Por eso es posible releer *Para esta noche* en relación a *El pozo*, una relación ausente desde que la suerte de estas dos novelas de su primer período ha sido dispar. Mientras *El pozo* ha sido objeto de un intenso asedio hermenéutico, y reconocido como la clave de toda la obra por venir, *Para esta noche* ha sido poco leída y colocada en un estante inferior, como una novela menor. Acaso lo sea en comparación a las novelas de plenitud que vinieron después, pero no lo fue para su autor que en el momento de escribirla llegó a compararla con el Eclesiastés (Onetti-Payró, p. 134) y veintitrés años más tarde, para su segunda edición, se tomó el trabajo —excepcional en su carrera— de corregirla abundante y certeramente.¹⁶

Para esta noche es como *El pozo* un viaje al fin de la noche. Y la inscripción que colocaron bajo su título en la primera edición corrobora la deliberación de esa coincidencia: "Esta es la historia nocturna de un hombre que busca escapar a la muerte, suelto y prisionero dentro de una ciudad sitiada".¹⁷ Ossorio, el protagonista que pertenece al bando de los derrotados, atraviesa junto a Victoria, una adolescente de 13 años, la hija de su enemigo, la ciudad y la noche buscando la salvación, pero no llega a amanecer. Ha sido el delator del padre de la muchachita y quiere ser ahora su salvador. Ella será el lastre que lo lleve a la muerte y el instrumento para pagar su culpa. Como ha señalado Juan Villoro, *Para esta noche* es la única obra de Onetti donde la amenaza es externa. (Onetti, I, p. LXXXVII). Al iniciarse la novela, Ossorio "estuvo mirando el cielo donde no veía más que las estrellas". A diferencia de Linacero, su noche es a cielo abierto. Ossorio habita de otro modo el mismo territorio de insomnio de Linacero

16 En las "Notas" a la edición de *Obras completas* de Galaxia Gutemberg (Tomo I) se da el registro de las variantes introducidas por Onetti para la edición de 1966. En su mayoría se trata de acertadas y a veces largas supresiones.

17 *Para esta noche*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1943.

y hace un camino paralelo y complementario al de sus sueños y recuerdos. Él está a la intemperie, las calles y no los pensamientos son el peligro que lo acecha. Ambos son parias que han sido expulsados de la sociedad pero recorren itinerarios disímiles que dibujan los dos tránsitos asimétricos de la narrativa de Onetti hacia la indagación de sí y el arte y hacia el mundo y la política.

El exilio del tiempo

Onetti parece haber ensayado en las historias que imaginó en su juventud un destierro que le sería al final dolorosamente impuesto. Por eso el dudoso privilegio de la premonición ha sido convocado siempre al hablar de esas novelas que previeron tan precozmente la violencia que luego sería vivida en el Uruguay y padecida por el autor cuando la dictadura militar lo acusa de pornografía, obscenidad y lo encierra y aloja en un hospital psiquiátrico, agotando todas las metáforas del oprobio, antes de alentar un exilio que sería definitivo.¹⁸

La expulsión de un mundo que fue suyo y al que no le es permitido volver, coincidió en Onetti con lo que Edward Said llamó el “estilo tardío”, un concepto que toma del ensayo de Adorno sobre la música final de Beethoven.¹⁹ Así el “estilo tardío” no es ni el envejecimiento burgués ni la armoniosa culminación de una obra realizada al final de la vida, sino el que exhibe el desacomo^{do} final del artista con su tiempo y sociedad. Adorno habla de una vocación por la catástrofe que en Onetti puede reconocerse en

18 El episodio ha sido documentado y reconstruido con escrúpulo. Ver Domínguez Carlos: *Construcción de la noche: la vida de Onetti*, Montevideo, Cal y Canto, 2009; Alfaro, Hugo: *Navegar es necesario: Quijano y el semanario Marcha*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1984.

19 El libro de Said fue póstumo, organizado sobre lo que dejó escrito e inacabado por discípulos y editores. Si apenas supo que padecía leucemia se puso a escribir sus memorias (*Fuera de lugar*, 2000). Al final de su vida y ante la muerte inminente fue que meditó sobre este tema.

la voluntad de incendiar y acabar con Santa María, pero fundamentalmente lo define como una forma del exilio. El artista se exilia en su propia obra. La literatura es todo lo que queda y por eso el resultado es un arte adicto a la recreación y a la cita. Es fácil advertir en las novelas tardías de Onetti esa recurrencia solipsista. Procede a la resurrección de personajes, y deja entrever en lo que escribe que para él, el pasado está hecho de papel. En *Dejemos hablar al viento*, el Colorado puede referirlo diciendo que “hace de esto muchas páginas. Cientos” (p. 200) y Díaz Grey comentar que “varios libros atrás podría haberle dicho cosas interesantes...” (p. 200). Larsen es resucitado para la función final de *Dejemos hablar al viento*, pero la sobrevida del autor obliga a traerlo una vez más en *Cuando ya no importe* en Juan Carr, nombre cifrado de Carreño, uno de los apelativos de Larsen en la novela anterior, pero también alusión más transparente aún al nombre del autor: Juan Carrlos Onetti.

Según Adorno no hay posibilidad de síntesis, y la “totalidad perdida” da paso a un arte de la disagregación, la fragmentariedad y la disolución. Y aunque estas reflexiones se hicieron principalmente pensando en la música, describen con sorprendente exactitud la última novela de Onetti.

En *Cuando ya no importe*, esa fragmentación es constitutiva. “Yo agarró el papelito y no sé... veo si está mal o bien escrito, pero, ¿en qué lugar de la novela va?” declaraba Onetti en Madrid. Daniel Balderston que hizo el estudio genético de esta última novela, la considera el “caso más complejo” y anota las condiciones en que creó esa “breve e intensa novela final, que Onetti escribió febrilmente noche y día, ya consciente del poco tiempo de vida que le restaba.” (Balderston, p. LIII).

La novela adopta la forma interrumpida del diario y en una entrada clave se lee:

“Hoy recuerdo que durante el exilio en mi santa helena personal estos apuntes resbalaron y cayeron al suelo entreverándose. Los junté como pude

y nunca traté de ordenarlos. Para hacerlo hubiera sido indispensable mirar fechas y sucesos: una tarea imposible para mí". (Onetti: O.C. III, p. 1042)

La isla no es ya la de Gauguin sino, (irónicamente como aquella pieza teatral perdida) la trágica y final de Napoleón, pero la anécdota fue real, según testimonio de Dolly. Daniel Balderston concluye del estudio de los diversos manuscritos que el método de escritura de *Cuando ya no importe* fue azaroso y el orden de los papelitos delegado por el autor a otros y sin embargo, logra un sentido: "Si fuera otro escritor que Onetti, sería difícil de imaginar que el desordenar manuscritos pudiera revelar un orden secreto, pero aquí, de algún modo —casi mágico, a mi parecer— del desorden se rescata un orden nuevo e interesante, como se verifica en el final que se impuso a la novela". (Balderston, p. LVII)

La inclusión de una anécdota real, advierte de una tendencia opuesta a la autorreferencialidad y la autonomía del texto. En los relatos finales de la etapa madrileña, junto a la cita y la reverberación literaria, aparece este gesto testimonial. Vemos que una y otra vez se convoca la experiencia de una manera más directa. La carta que en la novela firma M.E., (María Elvira o Elviritá) es una carta verdadera que la periodista María Esther Gilio, (M.E.) envió a Onetti. Es como si la grieta abierta por el exilio, filtrase el mundo perdido a la ficción. La forma de diario hace al texto permeable a esas migraciones y mixturas donde el escritor convoca para despedirse a personajes y personas y lugares y recuerdos reales e imaginados. El escritor que ya solo vive vicariamente el mundo a través de las noticias de la prensa o de amigos viajeros, nombra en su obra los mundos perdidos para que existan para él.

Asistimos también a una apertura del mundo sanmariano que ensancha su geografía para incluir el universo original rioplatense que ha pasado a ser tan mítico como Santa María. Crea Lavanda (la Banda Oriental) en *Dejemos hablar al viento* y Monte (Montevideo) en *Cuando ya no importe*. Cuenta los lugares perdidos porque la narración opera como una compensación de la falta. Es el mismo efecto que expuso en "Presencia" donde la

búsqueda de la muchacha desaparecida, se prolonga para hacer posible el relato que, aunque mentiroso, alivia el pesar de la pérdida.²⁰ Dblemente exiliado por la distancia y por el tiempo, Onetti ya no distingue entre él y su obra y por eso puede usarla para enviar misivas en clave a amantes lejanas, recuerdos a amigos muertos, mensajes que tal vez solo él sea capaz de descifrar. La literatura es un camino a las regiones clausuradas del pasado al que el escritor no vuelve porque sabe que ya no hay un lugar adónde volver.

Pero al mismo tiempo es una falsa puerta en el tiempo. Escribir no es ir ni estar donde está la vida. Por eso uno de los temas interesantes que plantea el tema del exilio en Onetti, es el de cómo ingresa lo real en su literatura. Ha sido un tema subestimado por una interpretación hegemónica que postula con sofisticación e inteligencia la autonomía de la obra de arte. Sin desmentirla, el exilio enseña de los caminos oblicuos que, sin embargo, hubo de crear para comunicarse con su historia. Parte de la desesperación y melancolía de Onetti está en la nostalgia de vida que acompaña su creación. Cuando escribió *Para esta noche*, puso aquel acápite en el que se avergonzaba de ese intento mezquino de participar en la defensa de una causa solo a través de la escritura. En *Cuando ya no importe*, piensa en una mujer lejana, “Mi lejana” a quien no espera volver a ver y dice que si se diese el milagro del reencuentro, le mostraría el montón de hojas no para que las lea dice, sino: “como una avergonzada y lastimosa prueba de que yo estuve viviendo en tu ausencia”.

Las palabras no pueden sustituir la vida que no fue vivida, ni borrar la ausencia del amor. Son otra prueba del fracaso.

20 El origen del cuento “Presencia” (1978) tal vez el mejor de los que escribió en su exilio y un caso excepcional en su obra por su explicitud política, supone asimismo una migración de un texto de la realidad, un recorte de un diario que Onetti guardó en su mesa de luz. (Onetti III, p. 1056).

Bibliografía citada

Onetti, Juan Carlos:

Confesiones de un lector, Madrid, Alfaguara, 1995.

Obras Completas, Tomos I Novelas I, II Novelas II y III Cuentos artículos y miscelánea, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008-2009.

Cartas de un joven escritor - Correspondencia con Julio E. Payró, edición crítica de Hugo Verani, Montevideo, Trilce, 2009.

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*, Monte Avila Editores, Caracas, 1975.

Balderston, Daniel: "Estudio filológico preliminar" en Onetti: *Novelas cortas*, Córdoba, Alción Editora, 2009.

Domínguez, Carlos: *Construcción de la noche: la vida de Onetti*, Montevideo, Cal y Canto, 2009.

Prego Gadea, Omar y Petit, Ma. Angélica: *Onetti, la novela total*, Seix Barral, Montevideo, 2009.

Ruffinelli, Jorge: "La historia secreta de *Para esta noche*", Onetti, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973.

Said, Edward W:

Sobre el estilo tardío: Música y literatura a contracorriente, Debate, Buenos Aires, 2009.

El mundo, el texto y el crítico, Debate, Buenos Aires, 2004.

Reflexiones sobre el exilio, Debate, Barcelona, 2005.

Steiner, George: *Extraterritorial, Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

**La edad de la inocencia:
Los cuentos de hadas
en la literatura de Onetti**

La edad de la inocencia: Los cuentos de hadas en la literatura de Onetti

En carta del 22 de diciembre 1942 Onetti escribe al escritor y crítico argentino Julio E. Payró que “*Cuando mande hacer papel de cartas le voy a poner este lema: Siempre hay algo que no se dice*”.²¹ Ese debería ser también el papel en que se escriba la crítica sobre Onetti. No solo porque su literatura se funda en el arte de la reticencia y lo no dicho, sino para no olvidar que es destino de un clásico desafiar las interpretaciones y trascenderlas.

“*La crítica es como la muerte, tarda pero siempre llega*” ha dicho también Onetti y yo quiero referir una percepción tardía. Una presencia que, como la carta robada de Poe, ha estado desde siempre en su literatura y sin embargo ha permanecido inadvertida. Es la huella de los cuentos de hadas en muchas de sus ficciones.

Como en la lectura de mapas, la detección primera entrena el ojo para descubrir otras formas análogas. Así, una vez detectada la sombra de un cuento de hadas, estamos preparados para distinguir toda la serie. Quiero iniciar esta enumeración con el caso más paradigmático: Peter Pan.

Uno. Peter Pan. Es posible leer “*Bienvenido Bob*” (LN,1944)²² sobre la clave de la novela de J. M. Barrie. El niño que no quería crecer reencarna en el cuento de Onetti, en Bob, el adolescente “*rabiosamente joven*” que viene se dice “*de un país de juventud*” para impedir que el narrador, un hombre “*hecho es decir deshecho como todos los hombres a su edad*

21 Onetti, Juan Carlos: *Cartas de un joven escritor: Correspondencia con Julio E. Payró*. Edición crítica, esutdio preliminar y notas de Hugo. J. Verani, Montevideo, Trilce, 2009.

22 La Nación, 1944; se sigue el mismo sistema de cita para otros cuentos.

cuando no son excepcionales” se case con su hermana. A diferencia del héroe del cuento, Bob no puede refugiarse en ningún país mágico y diez años después se ha convertido en Roberto, “que lleva una vida grotesca, trabajando en una hedionda oficina, casado con una mujer a quien nombra “misenora” y deambula “entre los cadáveres pavorosos de las antiguas ambiciones” y los sueños gastados. . Tal vez sorprenda -a cuenta del borramiento del la novela que ha operado la versión de Disney para el cine- reencontrar en el texto de Barrie la coincidencia que tiene su espíritu con la literatura de Onetti y auscultar los ecos del relato original en sus ficciones. En el último capítulo de *Peter Pan*, los niños perdidos han regresado a la normalidad y han crecido: “Para entonces todos los chicos *eran hombres hechos y derechos, así que apenas vale la pena decir algo más de ellos*. Cualquier día de estos veremos a los mellizos y a Nibs y a Curly cada uno con su portafolio y su paraguas *rumbo a alguna oficina donde trabajan*. Michael es un ingeniero del ferrocarril. Slightly está casado con una dama de la nobleza y así se ha convertido en lord. ¿Ves a aquel juez con peluca saliendo de la puerta de hierro?, pues ese era Tootles. El hombre de barba *que no sabe ninguna historia para contarle a sus hijos* fue una vez John. Wendy se casó de blanco y es extraño que Peter Pan no haya aparecido en la iglesia en el momento de los juramentos para oponerse al casamiento”.²³

El síndrome de este anti Peter Pan se dirá, subyace a toda la ficción onettiana donde vivir es siempre “un proceso de demolición” según la citada frase de Scott Fitzgerald y hacerse adulto es “entregarse y perderse”²⁴; pero en “Bienvenido Bob” el motivo *es* el cuento y ese cuento es casi un manifiesto de su literatura.

Dos. La bella durmiente del bosque. Hay también una onettiana durmiente en la cincuentona de aires adolescentes de “Un sueño realizado”

23 Peter Pan, texto original de Barrie tomado de Project Gutemberg, traducción y subrayados míos.

24 “la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden”. *El pozo*, Obras completas, I, p. 18.

(LN, 1941). Otra “loca” de la galería creada por Onetti, que paga para que unos actores de provincia reconstruyan solo para ella un sueño donde fue feliz. Quiere recuperar una escena muda en la que alguien le acaricia la cabeza. Cuando eso ocurre muere en escena. En un camino opuesto a la heroína de Perrault, el personaje de Onetti en lugar de despertar a la vida regresa al sueño eterno. Lleva como su modelo un “aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida, pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo silencioso de los días”.²⁵ La muerte de la heroína de Onetti evoca además a la pequeña vendedora de fósforos del cuento de Andersen, ambas mueren en la calle, en la desolada paz de una epifanía que las transporta de un sueño encantado a la serena muerte.

Tres. Caperucita roja. Así como hay una caperucita de Perrault y otra de Grimm y muchas en la tradición folclórica anónima, hay más de una caperucita onettiana. Ya en *El pozo* (1939) Ana María sigue los malos pasos de la niña del cuento cuando se deja engañar y es desviada en una noche de fin de año hacia la casa del jardinero a través del jardín y entre los árboles, para ser vejada y agredida sexualmente. Volverá luego en sueños, convocada por la imaginación del narrador, y repetirá así los ecos del cuento infantil cuando regrese a la cabaña de troncos que está en un país donde tal vez hay nieve y entre desnuda a acostarse dócil en una cama de hojas para dar inicio a la verdadera imaginada “aventura de la cabaña de troncos”.

En “La larga historia” (Alfar, 1944) luego reelaborada en *La cara de la desgracia* (1960), está la más misteriosa de las muchachas onettianas, la adolescente de la bicicleta que, como todas las imprudentes caperucitas,

²⁵ Conozco dos artículos que establecen la relación entre el cuento de Perrault y “Un sueño realizado”. Laura Fumagalli habla de “una provinciana Bella Durmiente” en “Grietas de la realidad: ‘Un sueño realizado’, en *Actas de jornadas de homenaje a Onetti*, Universidad de la República, Montevideo, 1997. Carina Blixen ha hecho un fino comentario que fue inspirador para pensar esta serie en “El que tenga oídos para oír: La figura del que escucha en *El pozo* y “Un sueño realizado”, en *Bienvenido Juan*, Montevideo, Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2007, pp. 13-19.

acostumbra a salir sola por las noches y encuentra así su castigo y su muerte, en una casucha detrás de los médanos²⁶.

Cuatro. La Sirenita. Como Hans Christian Andersen, Kirsten la protagonista de “Esbjerg en la costa” (LN, 1946) viene de Dinamarca. Al igual que la sirenita del cuento, ella sueña con viajar a otro país que cree el paraíso, pero el sueño no puede concretarse y será condenada a ir a despedir a los barcos que parten a Dinamarca mientras ella permanece atada a la tierra por sus pesados zapatos de hombre, como una sirena varada. Las lágrimas en los ojos de Kirsten recuerdan el destino de la Sirenita convertida en rocío y condenada a llorar para aliviar la sed de los hombres. Ya en las primeras líneas del cuento Onetti se permite aludir a la célebre escultura del puerto de Copenhague. Nombra “*su cara de estatua en invierno, cara de alguien que se quedó dormido y no cerró los ojos bajo la lluvia*” y de sus ojos se dice que “*parecían teñidos con el color que tiene el agua del río*”²⁷.

Cinco. “La novia cadáver” o “El cadáver de la novia”. En *La novia robada* (Papeles, 1968) Moncha Insaurralde es quien regresa para casarse con Marcos Bergner, un candidato imposible porque está muerto. Su historia repite invertida la situación de ese cuento popular de origen ruso que inspiró la película de Tim Burton. Como en otros casos hay en el texto de Onetti complicidades y secretas advertencias, como cuando dice que la historia “ya había sido escrita” o alude al folclor ruso al hablar de “la mujer bajando del coche de cuatro caballos, del olor de azahares, del cuero de Rusia”. Como en la fábula, también está en su cuento “*la ceremonia de la mano, ya infantil, extendida con su leve, resucitado temblor, a la espera*

26 En mi ensayo “Del policial metafísico al crimen moral”, estudio el mito mariolátrico en la muchacha virgen de *La cara de la desgracia*. Aunque no reflexiono sobre el tema de los cuentos de hadas, la parte dedicada al mito de la virgen (“Otra ez Lolita o la gracia” y “Caín y María otro pacto”) toca el tema de la pureza. *La cara de la desgracia*, Montevideo, Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2008. pp. 160-166.

27 Un análisis más detenido de este caso en mi trabajo “De la bondad en los hombres y la ternura en las mujeres : Regreso a Esbjerg en la costa”. *Bienvenido, Juan*, Ediciones de la Biblioteca Nacional, cit. y en “El motivo de los cuentos de hadas en Juan Carlos Onetti”, *La palabra y el hombre – Revista de la Universidad Veracruzana*, Tercera época, No. 10, pp. 8-14. México, 2009.

del anillo”. Ella “*junto a su fantasma*” hasta que la muerte los separe. Ella con su “*inadmisible vestido de novia, corroido, tuerto y viejo*” “*vestido, salto de cama, camisón y mortaja*”.

La serie seguramente habrá de ampliarse. Salvo el último, todos los registros ocurren en cuentos creados en la década del 40. Pero ese surtidor de historias es un agua subterránea que misteriosamente puede emerger imprevista. Hace poco, para la preparación de otro trabajo, releí *El astillero* y vi por primera vez la sombra de dos cuentos de hadas canónicos que mi exploración no había detectado.

Existe una versión primitiva de *La cenicienta* donde una princesa, para evitar que la casen en contra de su voluntad, se convierte en sirvienta. El tema del doble y el gusto por los extremos altos y bajos de la fortuna —príncipe y mendigo— son frecuentes en los cuentos de hadas tradicionales. Y son también una clave para leer los afanes de seducción de Larsen cuando en *El astillero* alterna entre Angélica Inés, la heredera, hija boba de Petrus y Josefina, la sirvienta. En el ambiguo final de la novela cuando Larsen va a la casa de los pilotes que ahora conquistar, solo accede al cuarto a ras de suelo de la sirvienta y el mensaje inapelable de que “ella no puede bajar y usted no puede subir”. Pero hay además, otro doble de mujer en *El astillero*. En el capítulo 7, Larsen compra dos polveras con espejo y le regala una a Angélica Inés, el lector presume que la segunda será para la sirvienta. Pero, en cambio, la regala a la mujer de la casilla. Como en *Blancanieves* estos espejos que regala Larsen, tienen el poder de decir cuál es la mujer más valiosa. Como el espejo mágico de la reina malvada, tampoco miente este espejo de Onetti que va a descubrir la oculta belleza de una mujer escondida en ropas y zapatos de hombre, oculta tras la pobreza y la mugre y que habita una casilla en medio del bosque.²⁸

Y bien, se preguntará el lector, adónde conduce esta esforzada requisitoria de rastros, pistas y pruebas que hemos recogido de sus cuentos: ¿qué

28 En lo que correspondería al capítulo 7, se da la entrevista sucesiva y paralela con las dos mujeres y la entrega del regalo. La reacción de la mujer de la casilla, fresca e inocente, hace excluir a Larsen “Esto sí es una mujer”, como en el cuento tradicional, el espejo pone a prueba a quienes se reflejan en él y da un veredicto.

consecuencias trae a la lectura de Onetti? O por decirlo en el contexto ¿cuál es la moraleja de este (re)cuento?

Antes de tentar una respuesta, un advertencia. En “El significado de Mamá Oca”, una investigación sobre los cuentos de hadas de la tradición campesina del XVIII francés, el historiador Robert Darnton impugna duramente las conocidas interpretaciones psicoanalíticas de Eric Fromm y Bruno Bethelheim acusándolos de prescindir de la dimensión histórica de los cuentos, de ignorar la variación de versiones y de tomar al cuento en una forma plana, como símbolo eterno del inmutable ser interior del hombre.²⁹ Sus objeciones, centrales para sus objetivos de historiador, son sin embargo, menos pertinentes para entender el uso de los cuentos de hadas en un autor que, como Onetti, comparte y ha naturalizado el mismo repertorio y concepción de los cuentos de hadas que esos psicoanalistas. El recurso literario en Onetti es contemporáneo de la exégesis de Fromm (publicada en 1951) y coincide también con éste en la importancia que concede a la carga sexual que atribuye a esas historias. Sin embargo los reparos de Darnton avisan de la necesidad de historiar también a Onetti (como lo hacemos al situar su contemporaneidad con la interpretación psicoanalítica), pero además nos recuerda que los mitos que se presentan como símbolos atemporales son igualmente históricos y responden a una circunstancia cultural precisa y están sujetos a la evolución y el cambio.

Al igual que los narradores campesinos que adaptan los cuentos heredados a las necesidades propias y de sus oyentes, al igual que Perrault que domesticó la ferocidad popular para que sus historias entrasen a los salones y deleitasen a las *precieux*, también Onetti operó con la materia de esas historias tradicionales y las combinó con otras series y tradiciones para tejer el intrincado y fluente sentido de su universo en devenir.

Desde esta perspectiva antropológica las preguntas pertinentes y productivas serían ¿por qué aparecen los cuentos de hadas en su literatura? y ¿de qué manera aparecen en sus textos?

29 Darnton, Robert; «Los campesinos cuentan cuentos: el significado de Mamá Oca», en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (traducción de Carlos Valdés), México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

La edad de la inocencia

En 1939 poco antes de publicar *El pozo*, Onetti está leyendo un libro de Jean Giono, “un libro muy bueno” escribe a Payró³⁰. No lo nombra, pero el libro que publicó ese año el novelista francés fue *Recherche de la pureté*, (Investigaciones sobre la pureza). El título podría amparar todo el esfuerzo escriturario que se ha propuesto entonces Onetti. Esa investigación de la pureza que toma tantas veces el camino de la degradación y en su nombre ejerce la crueldad o conduce al estupro, se alimenta de dos vertientes míticas fundamentales, la mitología católica que impregna la toponimia sanmariana y produce la estirpe de vírgenes y este universo de los cuentos de hadas y las historias de aventuras. Ambas coinciden en la sacralización de la adolescencia. La edad de la inocencia herida marca el nacimiento de la ficción en Onetti. Casi todos los cuentos de hadas hablan de ritos de pasaje, ese tránsito empuja el sentido de los cuentos de la infancia a la primera pubertad, da entrada al erotismo y dramatiza el encuentro hostil con el mundo adulto que es precisamente el conflicto que vertebría el universo onettiano.

¿Fue esa inclinación por la pureza de la juventud intocada un rasgo particular y exclusivo de este escritor? Cierta insistencia en su excepcionalidad y otra cierta tendencia a la insularidad en la construcción de un canon en un país chico y joven ha impedido percibir todavía la participación de Onetti en corrientes culturales más amplias. La crítica ha aceptado las deudas literarias confesadas —Faulkner, Céline, Joyce—, pero no ha explorado su coincidencia en un ambiente espiritual, en una sensibilidad contemporánea. Las ásperas rivalidades que mantuvo con Nabokov (su disputa en torno a la primogenitura del “lolitismo”)³¹ sirvieron para registrar esa compartida sensibilidad y obsesión por las niñas púberes, pero no se

30 Verani, Hugo: *Cartas de un joven escritor*. ob. cit, p. 18.

31 Ver sus declaraciones a Jorge Ruffinelli: “Creación y muerte de Santa María”, reportaje a Onetti, recogida en *Palabras en orden*, Universidad Veracruzana, México, 1985, p. 127 y 103. Y también: Onetti, J.C. “Otra vez Lolita” en *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Arca, 1975. p. 151-53.(Originalmente publicado en Marcha, 29 de agosto de 1959).

ha señalado aún la existencia de otra serie de escritores que han creado en consonancia con sus muchachas, toda una estirpe de adolescentes rebeldes que perturban las páginas de algunos de los libros más destacados de la posguerra. Salinger escribe a Holden Caulfield en *El cazador oculto* (1951), y luego a toda la familia de los Glass en las historias que reunió en *Nueve cuentos* (1953) y *Levantad carpinteros la viga del tejado* (1963) y en una nouvelle, *Franny and Zoey* (1961). Antes, Carson McCullers crea una versión femenina en Mick de *El corazón es un cazador solitario* (1940) y en la adorable Francis de *Frankie y la boda* (1946). Casi toda la serie pertenece a la cultura anglosajona que Onetti frecuenta, el Collin Fenwick de *El harpa de hierba* de Truman Capote (1951) o el *Retrato del artista cachorro* (1940) de Dylan Thomas, sin contar los registros previos en la obra de Faulkner, que con Quentin Compson contribuye a esa estirpe del joven artista sensible que inaugura el príncipe Hamlet, y continúa Onetti en la figura de Jorge Malabia. En 1955 cuando Nabokov publica *Lolita* ya hay un corpus ficcional destacado que había concentrado su mirada en la frágil identidad de una edad en transición y hecho un culto de su pureza inclaudicable. La aparición de la novela del ruso, que Onetti leyó en 1959 en edición de Sur y traducción de Enrique Pezzoni, lo conmueve hasta hacerlo rescatar su vieja obsesión y reescribir “La larga historia” en lo que será *La cara de la desgracia*, su apuesta más arriesgada en torno a la pureza adolescente.³²

Así como hubo una edad de oro de la literatura infantil en el período victoriano alentada por un cambio en la percepción de la infancia —ya no se ve al niño como un adulto en miniatura sino que se piensa en la infancia como un período de inocencia y pureza que merece ser preservado—,³³ toda la literatura nombrada refleja la inauguración de la adolescencia como una nueva edad que alcanza estatuto propio con el fin de la guerra y la extensión de la educación y el consecuente retardo del ingreso a las

32 Esa hipótesis intento demostrar en “Del policial metafísico y el crimen moral: en torno a *La cara de la desgracia*”, Montevideo, Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2009.

33 Ver Carpenter, Humphrey: *Secret Gardens: The Golden Age of Children's literature*, Boston: Houghton Mifflin Co., 1985.

responsabilidades de la mayoría de edad. La rebeldía y subversión que caracteriza a los mejores cuentos del género infantil se prolonga en estos adolescentes malhumorados y salvajes, aquellas Alicia y estos otros Bob que juzgan desde su rabiosa pureza las reglas del mundo adulto.

Había una vez

Onetti no escribió programáticamente sobre nada y tampoco sobre o contra los cuentos de hadas. A diferencia de otros escritores que oponen una serie sistemática que refuta o reformula el repertorio tradicional, —por ejemplo Angela Carter³⁴ y otras narradoras feministas— él hizo un uso más bien lúgido y azaroso de esa veta. Ocultos y desperdigados en una obra que los trasciende, los cuentos de hadas van emergiendo apenas perceptibles en su narrativa, deliberadamente barajados con otras fuentes. En “Un sueño realizado” la historia de *La bella durmiente* se superpone con *Hamlet* en un registro difuso y equivalente. En *La novia robada*, las reminiscencias de *El cadáver de la novia* se cruzan con las alusiones a “Una rosa para Emily” de Faulkner y ambos relatos comparten un mismo estatuto de fuente oculta o intertexto.

Toda la literatura de Onetti es una puesta en escena de las artes de la narración. Un universo construido menos sobre argumentos que sobre una complejísima red de estrategias textuales que al mismo tiempo que enuncian su historia la denuncian como discurso. Un sentido que es a la vez dado y hurtado por diversos personajes, testigos y puntos de vista. Hay, además, una estirpe de soñadores, que para compensar la rutina de sus vidas, crean historias de redentora imaginación y se fugan a un universo onírico donde la vida es más intensa y verdadera. La serie se inaugura con Víctor Suaid en “Avenida de Mayo - Diagonal Avenida de Mayo” el primer

³⁴ Angela Carter, *The bloody chamber*, 1979, está traducido al español: Minotauro, 1991. Carter da su propia versión de cuentos infantiles como Barba azul, la Bella durmiente, El gato con botas, Caperucita roja, en varias versiones, etc.. en el mismo volumen de cuentos y rebatiendo los lugares comunes y la misoginia propia de esos cuentos.

cuento que publicó Onetti, sigue con aquél posible Baldi que entretiene con su mitomanía a las Bovary de Plaza Congreso y se asienta emblemáticamente en *El Pozo* donde Eladio Linacero atraviesa la noche contando con áspera hermosura sus sueños y su ruina. Epítome de esa dinastía Brausen, como es sabido, funda en *La vida breve* y en un pegajoso verano porteño el universo de Santa María. En los primeros relatos de Onetti, estos contadores eligen historias que por sus títulos y su serialidad parecen provenir de una literatura de género. Novelas para adolescentes varones, con la explícita mención a Jack London en “Avenida de mayo Diagonal Avenida de Mayo” y la difusa alusión a Joseph Conrad en “El posible Baldi”. El mismo registro tienen las aventuras que Linacero amenaza contar en *El pozo*, como “El regreso de Napoleón” o la aventura de la “Bahía de Arrak” o la de la taberna de “El doble trébol”. En cambio termina por contar, la tal vez la “demasiado erótica” de la cabaña de troncos, es decir, la historia de Ana María que recupera la fábula sexual de *Caperucita roja* dando apertura a la serie de los cuentos de hadas que transitarán la porosa frontera entre la rebeldía adolescente y el erotismo.

En Onetti como señaló precozmente Ángel Rama, lo maravilloso no se confunde ni convive con la realidad, y por eso no hay espacio para lo fantástico.³⁵ Lo maravilloso es, en cambio, un universo paralelo, producto de los sueños, o de las historias que los personajes se cuentan unos a otros o a sí mismos. Como el espejo que la Alicia de Carroll debe atravesar, siempre hay un umbral y una frontera que separa los dos universos. En *La vida breve*, es la pared que separa a Brausen del apartamento de La Queca, una pared tan delgada que “parece de papel”. Si la cualidad de papel evoca la escritura, en otros casos el tabique está hecho de palabras. “Había una vez...” un personaje se dispone a contar y ese relato es llave para otro mundo.

En una literatura donde tantos cuentan alguien debe estar preparado

35 Rama, Ángel: “Origen de un novelista y de una generación literaria”, en Juan C. Onetti, *El pozo*, Montevideo, Arca, 1965.

a escuchar. Carina Blixen ha estudiado la figura del escucha en algunos cuentos de Onetti: “El que escucha el relato oral —dice— debe estar pre-dispuesto a entrar en su magia. (...) Solo los adultos que han guardado algo del niño son capaces de entregarse al relato”. Señala el fracaso de Eladio Linacero que no logra ser entendido cuando confía sus aventuras a un intelectual Cordes y a una prostituta, Esther, aunque él mismo sí ha sabido escuchar el poema de Cordes “El pescadito rojo” con ese irónico título que refuerza la idea de que ha escuchado con la unción de un niño.

Hay otro momento en la literatura de Onetti en que el cuento es escuchado. En “Esbjerg en la costa” Kirsten, como una nueva Scherezade, cuenta a su esposo, historias mágicas de un país lejano que fue suyo. Los relatos de Kirsten, ocurren en la intimidad de la alcoba, en la noche, y ese escenario refuerza la idea de que lo que cuenta se parece a los cuentos que se dicen a los niños. Montes es un escucha igual de inocente al punto que busca continuar sus palabras en la realidad y así desencadena la desgracia. Kirsten cuenta “con una voz ronca y blanda” con palabras que “salían de la parte más desconocida de ella”. Su voz tiene un poder demiúrgico y transporta a quien la escucha a un mundo maravilloso. Montes “se creía que estaba viendo en el dormitorio los caminos por donde ella había caminado, los árboles, la gente y los animales”. Algunas noches se dice con belleza “él soñaba en el sueño de ella esperando dormirse”. Estos amantes condenados han podido recrear el pacto de la narración de los cuentos de hadas: un pacto que se funda en la verdad y dulce autoridad del narrador y la inocencia y entrega del escucha. Como Wendy en *Peter Pan*, Kirsten es quien sabe contar historias.

En el universo de Onetti lo que ha ocurrido es que ese pacto se ha roto. Los narradores de Onetti mienten y falsean o no saben. En sus versiones más perversas están habitados por el rencor como el jefe de Montes o el hombre de “Bienvenido, Bob”, cuentan desde el cinismo como el Príncipe Orsini de “Jacob y el otro”, o levantan nuestras sospechas porque no sabemos quiénes son como el autor de la carta en “Tan triste como ella” o, porque su situación es sospechosa, como ocurre cuando lo que se lee es en verdad una declaración ante el juez como es el caso del protagonista de

La cara de la desgracia. Otras veces es simplemente su vulgaridad la que ensucia el relato como ocurre con el almacenero de *Los adioses*. Algunos están cegados por la desesperación como Linacero o por el hastío como el tardío Carr de *Cuando entonces*.

Los cuentos de hadas aparecen así una vez y otra para ser una y otra vez traicionados en su fe. Quedan desvirtuados, sumergidos como nostalgias de un paraíso de inocencia y pureza, de un paraíso perdido. Se somete al lector a recordar con amargura que está perdida la edad de la inocencia.



Hugo Rocha, Juan Carlos Onetti, César Tiempo, el empresario teatral Elías Alippi y, casi escondido y de oscuro, Francisco Espínola.

Primer día de octubre de 1937, víspera del estreno de *Pan Criollo* los argentinos visitan en Montevideo la redacción del diario *El País*.

**Paco y Onetti:
Una amistad en la frontera**

Paco y Onetti: Una amistad en la frontera¹

En 1939, cuando Juan Carlos Onetti publica *El pozo*, Francisco Espínola ya había realizado el grueso de su narrativa y consolidado un mundo propio. Los ocho años de diferencia de edad (Espínola es de 1901 y Onetti de 1909) fueron bastantes para ubicarlos en generaciones distantes dentro de la historia de la literatura uruguaya. Espínola entre los regionalistas del centenario junto a Morosoli, Dotti, Amorim, Zavala Muniz; Onetti, el solitario, como precursor de la generación del 45 (como postula Ángel Rama) o según su propia y burlona confesión como “generación del 44”.²

Si Espínola parece culminar el ciclo de la narración regionalista dentro del cual se acomoda sin fricciones, Onetti inaugura con *El pozo*, como el propio Espínola vio antes que nadie, el advenimiento de un estremecimiento nuevo, la exploración del escenario urbano; el protagonismo del antihéroe que él llamó “indiferente moral”, la asunción en la literatura del existencialismo y el desencanto. Esa distancia ha sido ratificada por las

1 Esta investigación tiene origen en una más acotada “Paco y Onetti: Orígenes de una amistad literaria” que se publicó en el semanario *Brecha* en dos números consecutivos: “Un Onetti joven e indocumentado a la defensa de Espínola”, el 16 de octubre de 1987, pp. 30 y 31 y “Espínola escribe la primera valoración de *El pozo*”, 23 de octubre de 1987, pp. 30 y 31. En ocasión del centenario de Onetti y ante el descubrimiento de documentación nueva se realizó esta reescritura que además incluyó una investigación en Buenos Aires que permitió recuperar cartas inéditas de Onetti y de Espínola que van en el Apéndice.

2 Entrevista de María Esther Gilio, *Estás acá para creerme. Mis entrevistas con Onetti*, Montevideo Cal y Canto, 2009, p. 83.

periodizaciones recientes de la historia literaria, que coinciden en datar la ruptura en esa precisa fecha.³

La imagen que crearon, también es antitética. Espínola encarnó al “último escritor nacional” o al “escritor institución”, como lo llamó Carlos Martínez Moreno.⁴ Conferencista, profesor, delegado ante la Unesco, autor de un libro que leen en la escuela todos los niños uruguayos, fue además, Paco, el íntimo, el gran conversador de seducción apaisanada capaz de reivindicar persuasivamente los valores de una tradición criolla. Onetti, en cambio cultivó la figura del horaño, el inaccesible, prototipo asfáltico del escéptico hombre de la ciudad. Temido y tímido, saboteador de homenajes y congresos, cultivó el sarcasmo, la ironía, la piedra en el charco.

A pesar de esas distancias, la vinculación de estos dos nombres tuvo su tradición en la historia cultural uruguaya. Fueron dos elegidos contra quienes las parricidas huestes del 45 se detuvieron. La generación crítica los convirtió en sus maestros. “Los dos maestros paradojales del 45” tituló Carlos Maggi su artículo de Capítulo Oriental donde analiza el legado de Paco y Onetti.⁵ El título adquirió con el tiempo el carácter de un testimonio generacional. La paradoja que apunta Maggi cuando señala la falta de continuidad en la obra escrita por el propio 45, bien puede extenderse a la extraña unión de dos escritores que significaban cosas tan diametralmente opuestas tanto en la figura de escritor que encarnaron como en su literatura. Ese respeto se ha sostenido en las nuevas generaciones. Si el prestigio de Onetti ha crecido internacionalmente de un modo notable, Espínola con

3 Ver *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea, Tomo I: La narrativa del medio siglo*, dirección: Heber Raviolo/Pablo Rocca, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1996 y Verani, Hugo: *De la vanguardia a la posmodernidad. Narrativa uruguaya 1920-1995*, Trilce, 1996.

4 “Imagen múltiple de Francisco Espínola” en *Texto Crítico*, Año I, No. 2, julio-diciembre de 1975, México. En ensayo biográfico de mi autoría profundicé sobre este concepto: “Francisco Espínola, último escritor nacional” en *Uruguayos notables*, Montevideo, Linardi y Risso, 1998, pp. 48-72.

5 Maggi, Carlos: “Los dos maestros paradojales del 45” en Capítulo Oriental No. 26, Montevideo, CEDAL, 1968.

un perfil más acotado, ha mantenido su ascendencia entre los escritores uruguayos hasta por lo menos la generación de narradores que irrumpió en la segunda mitad de los años 80.⁶

Curiosamente la visión de los otros ha ocultado la relación que existió entre dos escritores que compartieron un mismo tiempo histórico, más de un proyecto y, acaso más significativamente, una amistad. El lazo personal que unió a Onetti y Espínola fue haciéndose invisible en el imaginario público, aunque el contacto entre ellos constituya una frontera, y acaso una bisagra, de la narrativa uruguaya que merece ser explorada.

En 1971, al hacerle una entrevista a Espínola, Jorge Ruffinelli corrabora tácitamente esa desmemoria o borramiento cuando interroga a Paco sobre su relación con Felisberto y con Onetti. La sensación es que el entonces joven crítico eligió simplemente los dos nombres más destacados y consensuados de la narrativa uruguaya sin tener noticia de que podía existir un lazo más cercano con uno que con otro: La respuesta de Espínola admite su ajenidad frente a la obra de Felisberto aunque le reconoce originalidad y valor, pero distingue en cambio a Onetti y revela el hecho entonces olvidado, de que fue él quien escribió la única crítica que mereció *El pozo* cuando se editó en 1939. “En cuanto a Onetti, puedo decir que hubo un cariño fraternal desde que yo había ya empezado a escribir y él no había escrito nada. Con él, asimismo, casi nunca hablamos de literatura. ¡Y mire que hemos conversado durante tan estrecha y vieja amistad! Pero puedo decir que cuando publicó, en un papel espantoso, y de una manera espantosa, *El pozo*, yo, que sabés muy bien que nunca escribo sobre nadie (porque el escribir sobre alguien me exige muy responsabilizadora tensión y, por consiguiente, un tiempo que casi nunca tengo, por mi cuenta salí. Y fue mi juicio, aparecido en *El País*, el único que sobre la narración se

⁶ Escritores como Mario Delgado Aparáin, Tomás de Mattos, Hugo Burel y Juan Carlos Mondragón han escrito u homenajeado a Espínola en distintas ocasiones. Los dos últimos también y con mayor énfasis tal vez a Onetti, los dos primeros no.

publicó en este país. Después, él se fue a Buenos Aires. Pasa el tiempo; allá se hace un escritor tan reconocido que los ecos llegan acá, y vuelve consagrado ya como escritor. Y, entonces resucita *El pozo*. Y con *El pozo* resucito yo ahora aquí para enterarte de que le di, no el espaldarazo, claro, pero sí, el primer aplauso, lo que constituye mi orgullo". Esa crítica pionera que tardó años en ser recuperada, solo pudo ocurrir porque había un reconocimiento previo entre ambos escritores.

Todo indica que se conocieron después del regreso de Onetti de su primer estadía en Buenos Aires, en 1934. El maestro Casto Canel, amigo de ambos, cuñado de Paco y editor, junto al poeta Juan Cunha de esa ya mítica primera edición de *El pozo*, suponía que se conocieron en 1935.⁷ Canel conoció a Onetti un día que fue a buscar a Paco al diario *Uruguay* donde trabajaba como corrector y allí los encontró juntos. Para esa fecha Paco ya era el autor de *Raza ciega* (1926), *Saltoncito* (1930) y *Sombras sobre la tierra* (1933). Era, también, un escritor consagrado y un hombre siempre en apuros económicos. Sus libros habían conmovido el ambiente intelectual y recibido el reconocimiento entusiasta de Alberto Zum Felde, árbitro entonces de la literatura uruguaya, pero vivía bastante pobemente en una pensión. Contaba con el aprecio de otros críticos actuantes como Gustavo Gallinal y Falcao Espalter, y Carlos Reyles lo había incluido en sus conferencias del centenario y consecuentemente en la *Historia sintética de la literatura uruguaya* (1931). Había intimado hacia fines de los años 20 con el grupo de escritores jóvenes de la vanguardia, y había sido colaborador de las revistas *La Cruz del Sur* y *Cartel*. Ya había publicado en Buenos Aires las primeras versiones de "¡Qué lástima!" y "Los cinco", cuentos que acabarían de cimentar su fama.⁸ Además había participado en la llamada

7 En entrevista realizada especialmente para esta investigación. Un resumen de la misma –titulado: "Habla el editor"– se publicó en el "Homenaje a Onetti" cuando cumplió 80 años. Brecha, Montevideo, 30 de junio de 1989.

8 La primera versión de "¡Qué lástima!" se publicó bajo el título de "Las tres confusas borracheras" en *La Revista Multicolor* de los sábados del diario *Critica* de Buenos Aires, el 30 de septiembre de 1933 y la primera de "Los cinco" apareció en el mismo suplemento bajo el título de "Los cinco jinetes rumbo al calabozo" el 9 de diciembre de 1933.

revolución de enero en oposición a la dictadura de Gabriel Terra (llamada luego “dictablanda”) y había peleado en Paso Morlán, única y moderada victoria de los rebeldes en su enfrentamiento con las fuerzas gubernistas. Es verdad que ni el currículum literario ni el prestigio que da la rebeldía, impedían que sobreviviese malamente en Montevideo.

Onetti había publicado en Buenos Aires un solo cuento: “Avenida de Mayo —Diagonal— Avenida de Mayo”⁹. Había escrito, según reza la leyenda, una o dos versiones de *El pozo* perdidas en Buenos Aires. Se había casado con una prima y se había descasado para casarse con otra, hermana de la primera. “Tenía 25 años, estaba escribiendo una “novela genial” que bauticé *Tiempo de abrazar*, harto de castidad, nostalgia y planes para asesinar un dictador”.¹⁰

Esta despareja circunstancia, fija el momento del encuentro entre los dos escritores. La imagen que recuerda Canel, en la redacción del diario, tal vez la primera en juntarlos, ofrece algunas pistas sobre ese conocimiento inicial. El diario *Uruguay*, cuya primera edición data de febrero de 1935, fue una aventura periodística de Natalio Botana, creador de *Crítica* en Buenos Aires. Su incursión en el panorama periodístico uruguayo fue efímera aunque removedora. La campaña de *Crítica* en Buenos Aires a favor de la revolución de enero, suscitó la suspicacia de la dictadura de Gabriel Terra por lo que *Uruguay* fue clausurado y su director deportado a Buenos Aires. Botana era un personaje controvertido, había inaugurado con *Crítica* un periodismo de tabloide, que apostaba a las noticias policiales escandalosas pero que también fue pionero en el campo cultural. En sus páginas se publicó *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges en 1934. Muchos fueron los uruguayos que colaboraron en sus suplementos: Enrique Amorim, Morosoli, Giselda Zani. Entre ellos Paco, quien da a conocer

9 Apareció en *La prensa*, Buenos Aires, el 1º de enero de 1933 como primer premio compartido en un concurso organizado por el diario.

10 Palabras del prólogo a la edición italiana de *Los siete locos* (I setti pazzi, Milán, 1971), de Roberto Arlt a quien conoció según relata en el prólogo en 1934. Tomado de *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, 1974.

las primeras versiones de los cuentos ya mencionados, pero también un fragmento de su novela *Sombras sobre la tierra* y, en 1935, la serie de *Las veladas del fogón*. También Onetti. El 14 de abril de 1934 aparece “La total liberación”, un fragmento de esa “novela genial”, *Tiempo de abrazar* que acabaría por permanecer inédita hasta su rescate en 1974. De Paco se sabe que fue Amorim quien lo conectó como a muchos otros con *Critica*, tal como lo revelan cartas al salteño custodiadas en el Archivo de la Biblioteca Nacional. Onetti, según declaró en una entrevista, se conectó con *Critica* a través de Conrado Nalé Roxlo que lo habría amparado para que publicase allí críticas cinematográficas, aunque todavía no han sido recuperadas ni confirmada su existencia.

En esas cercanías y coincidencias se facilitó tal vez el encuentro que pronto se convertiría en amistad. “Hay una anécdota que no sé si traerle a cuenta —confiaba Paco a Ruffinelli— yo estaba muy embromado. Me gastaba en un santiamén lo que agarraba y había momentos en que me faltaba lo imprescindible. Entonces Onetti, que venía seguido a mi cuarto, a tomar mate, vio la cosa. Y un día —él ganaba creo que setenta pesos en una casa de autos— llegó más temprano que de costumbre y me dijo: “Mirá tomá, che. Cobré y me sobra. Tomá”. Y ya nomás peló un fajo. Pero no era cosa que por mí él pasara necesidades también. Y yo que no y él que sí. Y entonces decidimos ir a comer juntos —yo hacía días que andaba casi a dieta— y nos hicimos un banquete en un gran restorán, de los que jamás habíamos pisado. Esa es nuestra amistad que no ha tenido jamás una variante negativa”.

Es difícil que dos escritores sean amigos si no existe admiración, respeto artístico. Y han sido dos documentos de mutua defensa artística, las pruebas de la amistad literaria entre Onetti y Espínola.

Onetti sobre Espínola: el cazador oculto

El 24 de mayo de 1937 Espínola estrenó en El Teatro Urquiza de Montevideo una pieza destinada a convertirse en una rareza en su bibliografía de narrador, y que al parecer también fue bastante extraña en el momento de su presentación. Mario Arregui, narrador del 45 y más tarde amigo y discípulo de Paco, ha dejado testimonio del boicot a la obra en el que participó como joven militante comunista. “La orden era sabotearla” —contaba risueñamente. Las vagas razones invocadas eran su torremarfilismo y prescindencia de la historia, pero lo que más sorprendía todavía al veterano escritor al recordar, es que antes o después de la función el propio Espínola salía a escena a explicar su obra. Su testimonio se refrenda en los programas que curiosamente llevan, debajo de los nombres del dramaturgo y los actores, una defensa impresa de la obra firmada por el autor. La pieza se editó ese mismo año con prólogo de Roberto Ibañez ya entonces un crítico prestigioso. Ibañez alude a los ataques de que fue objeto la obra, aunque, como es frecuente en estos casos en una sociedad como la uruguaya, no hayan quedado huellas de esos reparos o ataques. También la crítica que Onetti hizo de la obra en el diario *El País*, alude a esa resistencia.

La defensa de Onetti se publicó en el *El País* el martes 1º de junio de 1937 bajo el título sobrio de “Comentario respecto de *La fuga en el espejo*” y es la primera colaboración conocida de Onetti en un medio de prensa uruguayo.

‘Aunque Onetti se dedica con prolijidad extrema a discutir únicamente la obra, en realidad es más lo que su artículo dice del Onetti de entonces que de Espínola. El marco de referencias que invoca, ilustra las preocupaciones del joven narrador en ciernes. Así ocurre con la novela de Dos Passos que preside su comentario. *Manhattan Transfer* que puede reconocerse como una marca en *Tierra de nadie* que escribió por esos años en Montevideo y aparece mencionada en las cartas de Onetti a Payró, recientemente recuperadas.¹¹ La concepción simultaneísta creada por Dos Passos en esa

11 *Cartas de un joven escritor: correspondencia con Julio E. Payró. Edición crítica, estudio preliminar y notas Hugo J. Verani, Montevideo, Trilce, 2009.*

novela habría de incidir en la literatura de Onetti aunque menos que la luego descubierta veta faulkneriana. En cuanto al otro ejemplo invocado, la novela de Jean Louis Philippe, cuya repercusión fue alentada por Gide, parece hoy más ajena a sus preferencias. Sin embargo, como ha descubierto también la correspondencia a Payró, en los primeros 30, Onetti tenía una fuerte cultura francófila.

Más allá del sentido de las referencias, el análisis de la obra y el lenguaje adoptado en el artículo revela más auténticamente al autor de *El pozo* que al de *Sombras*: “Las imágenes fragmentadas, los pedazos de recuerdos, los asomos de ideas, recuerdos y sentimientos que bullen incesantes dentro del hombre, en su vigilia y en su sueño, no pueden expresarse con la misma manera común y gramatical que sirve para el tráfico de los pensamientos”.

En el contexto de la polémica, la visión que tiene Onetti de *La fuga en el espejo* aparece distanciada de otras defensas pronunciadas en su momento. Su interpretación del drama parece teñida por la desgarrada visión de hombres y cosas que plasmaría él también en su obra. Así refiere la escena muda de la segunda parte: “que lucha por la recuperación del pasado y fracasa, no obteniendo más que una dolorosa caricatura, máscara...” con palabras que hoy parecen un profético comentario a “Bienvenido Bob”, al regreso de Larsen en *El astillero*, a Cecilia bajando a la rambla, en *El pozo*, escena que tanto gustó a Espínola.¹²

Una visita porteña

Es la única fotografía conocida que reúne a Paco y Onetti. De izquierda a derecha todos de traje como era costumbre a mitad de los años 30, todos jóvenes: Hugo Rocha que apenas terminado el liceo se había venido de Minas a trabajar en el periodismo y fue quien guardó la foto; Onetti la mirada baja y la mano en gesto de escritor; luego los visitantes: Elías Alippi, el

12 Ver texto completo en el apéndice.

empresario teatral que trajo *Pan criollo* al Solís y el poeta César Tiempo, autor de esa “comedia gravemente cómica” que ya había cosechado éxitos en Buenos Aires; finalmente, en oculto perfil, Francisco Espínola. “Era costumbre que las compañías argentinas que venían a Montevideo buscaran publicidad visitando personalmente las redacciones de los diarios para anunciar su debut” —cuenta Hugo Rocha— Fue así que, el viernes 10 de Octubre de 1937, la noche antes del estreno, Elías Alippi, director de la compañía Muiño-Alippi, y el propio César Tiempo, hicieron la visita de rigor a El País, siendo recibidos por Paquito, Onetti y yo”. Espínola había ascendido recientemente a cronista teatral. Cuando Hugo Rocha llegó en 1935 a trabajar en el diario, conoció a Paco que se desempeñaba, a pesar de todo su currículum literario y su prestigio de opositor político, como corrector. “Se vivía en la noche, allí conocí a Onetti que ya era muy amigo de Paquito y se venía después de terminar su jornada en la casa de venta de autos o en Reuter, a la redacción a charlar con él hasta altas horas”.¹³

Paco ya tenía conocimiento de Israel Zeitlin, que tradujo su nombre a César Tiempo y fue poeta, dramaturgo, guionista de cine y animador de revistas y asociaciones literarias, además de un luchador político, un camarada y un antinazista combativo. Tal vez se conocieron a principios de los años 30, cuando Tiempo había empezado a escribir teatro y lideraba la aventura de la Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense, que llegó a editar 80 títulos de autores de las dos orillas del Plata y entre ellos, *Sombras sobre la tierra*, la primera novela de Espínola en 1933 y más tarde la reedición de *Raza ciega* junto con *Saltoncito*. Tiempo era director y administrador de la “Sección argentina” y en la uruguaya figuraban: Alfredo Mario Ferreiro y Agustín Ocampo, que era el socio comercial de la aventura. Según las cartas que se reproducen en el apéndice, también Espínola parece haber estado involucrado en el proyecto, proponiendo nombres, opinando de prioridades y participando en promociones y planes, aunque hay también una carta de Ocampo a Tiempo, fechada el 9 de diciembre de 1933, que desespera: “Debemos encontrar la fórmula para que el trabajo

13 Entrevista con Hugo Rocha realizada el 6 de septiembre de 2009.

no resulte tan agotador para Ud. y para mí porque la ayuda de Ferreiro y la poca de Espínola es nula, aquí siguen cayendo socios nuevos y en esa proporción llegará el momento de tener que pensar en una organización seria".¹⁴

En todo caso, como prueba esta correspondencia lamentablemente unilateral (no se han conservado las cartas de Tiempo a Espínola) la amistad se consolidó y ellos compartieron preocupaciones políticas y literarias y confesiones sentimentales. En 1935 Paco le envía participación de su casamiento con Raquel Berro Oribe, un matrimonio muy fugaz. Y en 1940 de su segundo y definitivo casamiento. Enseguida vuelve a escribirle para ofrecer su hospitalidad: "sepa que hay aquí un nuevo hogar uruguayo-judío, en el que se tratará de sacar todo el partido posible al calor de las sangres y en el que lo recibiremos a Ud., a su mujer y a los fierritos con el corazón abierto". Como en la comedia "*Pan criollo*" que habían venido a estrenar a Montevideo tres años antes, aunque sin ninguna oposición por parte de la familia de la muchacha, Espínola se casaba con una chica judía, Dolly Baruch que será la madre de sus dos hijos y su compañera para siempre. Hugo Rocha cree que ya en 1937, Paco estaba cortejando a Dolly. Al mismo tiempo se da la militancia fuerte de Paco contra el nazismo y contra los brotes de racismo que asomaban en el Uruguay. En 1939 publicó un impreso titulado "El infierno nazi" donde denuncia las atrocidades de los campos de concentración y, ese mismo año y bajo el título de "Una cuestión previa", alerta desde otra publicación sobre el peligro de "importar" el sentimiento del racismo "que no integró nunca —argumenta— la mentalidad nacional".¹⁵

Onetti probablemente conoció a César Tiempo en la misma escena de la fotografía y no hay constancia de que sostuviesen amistad más larga. Dos cartas suyas preservadas por Tiempo, revelan su interés de entonces

14 Todas las cartas de Tiempo citadas pertenecen a la Colección César Tiempo, archivo de la Biblioteca Nacional argentina.

15 En *Decimos*, Año III, No. 24, Montevideo, mayo de 1939.

por el teatro. La primera fue escrita al otro día de la visita a la redacción de *El País* y trae una revelación: “Le agradecería me mandara unas líneas informándome de si aquellos tres actos que le endosé en “*El País*” los tiene Ud. o los entregó a Alippi. Le pido esto para evitarme dar un paso en falso frente a este último”. De modo que Onetti le había entregado a Tiempo una pieza teatral propia para que la leyese y le diese un juicio o tal vez con la esperanza de verla representada. La crítica a *La fuga en el espejo* no se habría producido solamente como defensa de un amigo, sino por el interés por la dramaturgia compartido entonces por ambos.

En la primera de las cartas que se conservan de las que escribió a Julio E. Payró que está fechada también en 1937, Onetti menciona una pieza teatral hoy perdida: “¿Qué decirle de su carta sobre mi islita, ínsula o islote? Sigo creyendo que es exagerada. Pero esto no disminuyó mi gran alegría por haberle gustado tanto. En realidad, y descontando la débil esperanza de que fuera estrenada, uno de los motivos más fuertes para darle forma golpeando las teclas, era ése; que usted la leyera y la encontrara bien”¹⁶. Todo indica que los tres actos que dio a leer a César Tiempo eran la misma obra que envió a Payró. También refiere aquí a una isla: “la isla del señor Napoleón”, acaso una temática similar al sueño imposible que había creado Roberto Arlt en “La isla desierta” estrenada en Buenos Aires por Teatro del Pueblo precisamente en 1937. La idea expuesta por Arlt coincide con las repetidas alusiones a Faruru, la isla adónde se exilió Gauguin, que hace Onetti en la correspondencia con Payró. Y es la misma idea de *Tierra de nadie* (1941) donde Aráñaru y un grupo de infelices sueñan con librarse de la opresión de la gran urbe y llegar a Faruru, lugar de utopía.¹⁷ Pero el entusiasmo que manifiesta Onetti por su isla teatral en la carta a Payró, quien elogió su obra, se ha disuelto en la que le escribe a Tiempo, que al

¹⁶ *Cartas a un joven escritor*. cit. Carta 1, p. 35. De acuerdo a las menciones a la obra teatral, es posible que la Carta que lleva el No. 2 debió ser la 1, ya que en esa le anuncia el envío de “La isla del señor Napoleón” y en la que abre el libro, agradece el elogio de Payró sobre ella.

¹⁷ Sobre el sentido de la “isla” como metáfora de la vocación artística y el exilio voluntario en “El exilio antes del exilio”, en este volumen.

parecer la ha objetado. Se lo ve decepcionado de esa incursión en el género dramático:

“le agradezco mucho que haya opinado, pero la Isla del señor Napoleón no me interesa.- Son pecados que usted puede comprender fácilmente: anda a veces una idea que atrae demasiado, llena de interés, pero que no ha llegado todavía a ser una idea artística. Y como a Dios gracias uno tiene buen apetito aún, se abalanza y el resultado es esa clase de cosas.- Pero creo que es mejor hacerlas, o por lo menos haber hecho algunas”.¹⁸

Las reflexiones que hace Onetti en esta carta son preciosas. Él sigue siendo un escritor que busca su propia voz, al tiempo que busca sin suerte, un editor.

“Respecto a la novela intenté por el lado de Chile; pas de respuesta hasta la fecha.- Pero es lógico: la de genios inquietos que andarán con su libra-
co en la mano! Y rigurosamente inéditos.- Ahora bien respecto a la novela:
el libro estuvo un año en Claridad, otro en Sur y otro en Editorial Nueva
América, de ésta”. Esa novela era probablemente *Tiempo de abrazar*, que
se perdió y solo fue recuperada incompleta mucho después. En la carta
habla de la posibilidad de crear una editorial entre amigos con Espínola,
lo que también dice a Payró: “Hay además un año de amores efímeros. Y
a pesar de todo eso, me sigue pareciendo bueno. Un poco menos ahora,
pero bueno.- Planeo, con intervención de Paco y algún otro iluso, hacer
una Editorial sin dinero.- Por la financiación, en eso estamos.- Si Ud. tiene
tiempo, si tiene ganas, si recuerda algo de la novela, si le sigue pareciendo
buena, puede: escribir algunas líneas de crítica sobre ella, muy pocas, y
firmarlas.- Se necesitan dos o tres firmas reconocidas para tareas de pro-
paganda.- Cualquiera sea su resolución, gracias anticipadas. Le quedará
agradecido si me hace saber su respuesta, directamente o escribiéndole a
Paco. Supe de su carta de hace tiempo a Agustín Ocampo, sobre ese libro

18 Ver texto completo en Apéndice.

y nuevamente le doy las gracias". No hubo editorial con Paco para *Tiempo de abrazar*, pero cuando un par de años más tarde *edite El pozo*, será en el entorno de los amigos de Espínola, Casto Canel, su cuñado y como Paco, maragato y Juan Cunha, del entorno de Marcha.

Algo interesante une y separa a los amigos. Si ambos parecen abiertos a la experimentación y a aventurarse con nuevos géneros, los resultados son diferentes. Espínola todavía no ha cumplido 40 años, una edad en la que los narradores entran en su mejor y más productiva etapa y, sin embargo, es precisamente el momento en que su obra se repliega: no habrá ya nuevos proyectos. Seguirá con largas interrupciones trabajando en *Don Juan, el zorro* del que ya ha dado a conocer algunos capítulos y que quedó finalmente inconcluso a su muerte en 1973 y ta solo escribe un cuento más: "Rodríguez" (1957) brevísimamente, aunque antológico. Toda su obra fue decidida en poco más de una década entre 1926 y 1937. Sus incursiones primero en la dramaturgia y luego en el ensayo con *Milón o el ser del círculo*, fueron caminos que, al igual que lo fue la poesía en la década del 20, pronto se revelaron truncos. Onetti, en cambio, parece más seguro de lo que ambiciona. Sus tanteos se saben tales, como refleja esta carta y la correspondencia con Payró donde repite cada tanto, "No es eso" o "Todavía no es eso". Así escribe a Payró sobre los elogios que este dedicó a la pieza teatral:

"Claro que deseo equivocarme, con toda el alma, y que su opinión por el islote sea, de las dos, la más acertada. Usted me conoce y sabrá que esto no es modestia ni pose. Si me hubiera dicho que el señor Onetti es el mejor novelista en el tiempo newtoniano y el sistema solar, yo contestaría: Sí. Es posible. En cierto sentido. Y si después de eso quedara mudo no sería tampoco por modestia. Sería porque ese "cierto sentido" se desliza en el sentido de lo que en arte es imponderable y se zafa de la demostración. En fin, como los boxeadores aclamados, sonríe y digo: gracias, muchas gracias, otra vez gracias."

La amistad entre Onetti y Espínola fue sólida en esos años y el tono de esa amistad puede recuperarse en cercanía en una anécdota que figura en

las cartas a Payró, pero que resulta inevitablemente irónica al denunciar esa asimetría en sus carreras literarias. El 16 de mayo de 1939, Onetti escribe al crítico de arte argentino: “Permítame contarle un buen chiste que se relaciona con lo del silencio largo y fecundo. Cuando Mallea comenzó a publicar, luego de muchos años (lo último suyo que se conocía eran los *Cuentos para una inglesa desesperada*) aparecieron paralelamente juicios críticos, raramente unánimes en su elogio. El asunto culminó —para esta historia— en un artículo publicado (este exceso de publicación y publicar debe obedecer a la inminente publicación de Marcha), culminó en un artículo aparecido en un diario uruguayo, que firmaba un señor Brughetti, y donde insistía en el tema del silencio malleiano, hablándose de “terrible y gran solitario”, “dramática soledad” y el agradecimiento que América debe a Mallea por esos años en que se encerrara, silencioso, a meditar en sus destinos. Estaba en un café con un amigo —Espínola— que leía el juicio del señor Brughetti. Yo que acababa de leerlo, meditaba. Espínola dejó el diario diciendo: “Tá, ¡qué hombre más pavo! —“Quién, Brughetti?” —“No, hombre. Este Mallea. Pensá que si el tipo no escribe más capaz que le hacen una estatua”.¹⁹

Bajo el signo de Torres García

1939 —año de la fundación de *El pozo*, del inicio de la Segunda Guerra y del fin de la guerra de España, de la fundación de Marcha— siempre ha sido señalado como una marca elocuente de varias inauguraciones, pero para el relato de esta amistad el año clave parece ser 1937, el año en que la Asociación del Arte Constructivo deposita un mensaje al futuro en una caja de metal y en los cimientos del monumento del Monumento cósmico que acaba de crear Torres García en el Parque Rodó. Especialmente significativo para la órbita espinoliana, es el año de la publicación de “Rancho en la noche”, un cuento jugadamente experimental sobre el motivo de un

19 *Cartas de un joven escritor...*, p. 84.

baile de disfrazados en campaña. Casi al unísono Paco dio a conocer aunque con menor fortuna un poema largo “La pequeña capilla del bosque” que también busca una identidad musical y tiene conexión con la estrategia estética del cuento. Junto a la incursión de *La fuga...*, estas propuestas alertan sobre una ambición renovadora y vanguardista. Ya no se trata de la juvenil gestualidad de vanguardia que Espínola vivió con los jóvenes de *Cartel* y *La Cruz del Sur*, sino de una más deliberada e intelectual opción que seguramente se vio alentada por su acercamiento al círculo de Torres García y del matrimonio de Esther y Alfredo Cáceres. En unos apuntes que se guardan de entonces, escribe sobre el citado cuento: “...en “Rancho en la noche”, donde yo avanzo más en el intento de romper con lo narrativo, estoy yo presente, desde el principio al fin, bañándolo todo con mi ternura. La frecuentación de Stravinsky en lo de Alfredo y Esther (Cáceres), tal vez haya sido un impulso del punto de vista técnico...” y termina dirigiéndose a una audiencia que puede adivinarse de artistas plásticos: “Ustedes y yo, luchamos contra el realismo, pero por estímulos distintos. Ustedes se dirigen a lo abstracto; yo apartando el espeso follaje apariencial, aspiro a detenerme, a detenerme yo, entiéndanme, un instante entre la corriente del tiempo que arrastra inmutable su no eterno y todo lo que crea en él. Para ustedes el arte es una llegada, para mí, una resbaladiza y endeble, tabla de salvación”. Aunque estos apuntes manuscritos que se conservan en su archivo no explican la circunstancia en que serían leídos, Paco los fechó sentimentalmente: “Pensando en ti, Dolly, hoy 24 de agosto de 1937”.²⁰

La mentada superación del realismo estaba en el aire y también la relación con la fuerte renovación estética que lideraban las artes plásticas especialmente desde el regreso de Joaquín Torres García a Montevideo: “la obra de Torres García y su personalidad actúan ya de manera invisible, entre nosotros. Y más tarde o más temprano servirá de punto de arranque para una pintura sin sentimentalismo, sin literatura, sin ranchitos de paja

20 El 25 de agosto de 1937 se inauguró el Primer Salón Nacional en un ala del teatro Solís, sin embargo los artistas del taller Torres García no se presentaron.

y de terrón, sin querubines rubios, sin madres amorosas y de robustos pechos. Una pintura, simplemente".²¹ Eso publicó Onetti en *Marcha*, el semanario donde a partir de 1939 coinciden Torres, Onetti como jefe de redacción y Espínola como cronista teatral.

La admiración por Torres fue otro vínculo de identidad entre Onetti y Espínola. Ambos dejaron testimonio escrito sobre la incomprendición que signó la llegada de Torres en el medio uruguayo y ambos se colocaron del lado del maestro, Onetti de un modo más agresivo, Espínola, necesariamente más desgarrado, puesto que pesaba en él la tradición rural y los valores que reconocía en esa tradición. Las visitas regulares que Onetti hacía a Torres en su taller y las entrevistas o artículos que sacó en *Marcha*, tuvieron su correlativo en los catálogos que Espínola escribió para Torres o en la Conferencia pronunciada en Amigos del Arte y que fuera recogida en *Removedor*, órgano oficial del Constructivismo.²²

Resta por explorar y evaluar cuál fue la influencia que la doctrina artística radical de Torres pudo tener sobre la literatura. En reciente conferencia, Juan Fló sugería la posibilidad de cierta influencia onettiana en el teórico del Constructivismo, pero más reveladoramente, auscultaba la exploración que el mismo Torres hizo en unos poemas de su autoría que dio a conocer bajo el cauto título de *Divertimento I* y *Divertimento II* junto a su artículo "Con respecto a una futura creación literaria".²³ Es curioso que el experimento de "La pequeña capilla del bosque" de Espínola, aunque dirigido a la música, comparta la actitud de esas pruebas, al aplicar a la literatura una fragmentación formal que ocupa toda la atención. Onetti, en cambio, no renunció a la realidad como sustrato ni desestructuró el discurso de ese modo. Su superación del realismo eligió otros caminos. Ahora

21 Juan Carlos Onetti. "La Asociación del Arte Constructivo". *Marcha*, Año III. No. 81. Enero de 1941.

22 Francisco Espínola. "Conferencia pronunciada en la última exposición del Maestro J. Torres García." en Amigos del Arte, agosto de 1949. *Removedor*. Año VI, No.27, diciembre de 1950.

23 La conferencia de Juan Fló fue el 28 de julio de 2009 en el Museo Torres García. "Con respecto a una futura creación literaria y dos poemas, *Divertimento I* y *Divertimento II*", Montevideo, Revista Arturo, 1944.

que nuevos documentos alientan la revisión de su diálogo con Torres, tal vez sea útil dirigir la mirada al conjunto de creadores que escucharon la predica del pintor y ver de qué manera jugó en los intentos de renovación de la literatura uruguaya.

Primera valoración de *El pozo*

Dos años después de haber escrito la crítica sobre *La fuga en el espejo*, Onetti vuelve a escribir sobre Espínola, en ocasión de la reedición de *Sombras sobre la tierra* y ya desde las páginas de *Marcha*. En el primer número del semanario de Quijano, Onetti se había estrenado con un artículo que aparece sin firma: “Señal”, que es la primera de sus iconoclastas opiniones sobre la letras uruguayas. Allí hay una inequívoca alusión a Espínola que muestra la disparidad de sus actitudes. Dice Onetti: “la imaginación creadora aprisionada en las redes de los antagonismos políticos y la pereza mental de nuestra idiosincrasia criolla, los acontecimientos políticos que hace ya no más de un lustro paralizaron el cerebro de la comunidad, arremolinando sus energías alrededor de un solo centro. Esa sacudida histórica desvió el curso de las mejores voluntades que, por lo menos simbólicamente trocaron las letras por las armas; sacrificio intelectual de una generación en formación que una valiente y alta voz se adelantó a denunciar en el correr de la agitación ciudadana. No es éste un reproche —como no lo fue el del escritor aludido— no una comprobación que hasta puede importar un elogio. Pero ya es tiempo de apearse (...) de aquella posición”. El acontecimiento histórico que refiere Onetti, es el del levantamiento armado contra la dictadura de Terra, y el escritor aludido que “trocó las letras por las armas” difícilmente pueda ser otro que Francisco Espínola.²⁴

En *Marcha*, en cuyo local escribiría una nueva versión de *El pozo*, Onetti continúa publicando sus columnas que ahora firma Periquito el

24 Lo que no sabemos es quién fue la voz que lo denunció.

aguador. La del 24 de noviembre de 1939 está dedicada a la “Nueva edición de Sombras sobre la tierra.²⁵ El artículo es entusiasta y revela las razones de su encuentro con Espínola precisamente a través de esa novela: “*Sombras* avanza en un terreno de gran misterio... Claro y misterioso terreno donde tiene lugar la aventura humana y su absurdo”. El olvido de los gauchos, la posibilidad de una novela que diera cabida a “la aventura humana y su absurdo”, era lo que Onetti perseguía. Su afinidad con Paco estuvo en *Sombras*, no en los cuentos; porque es aquí que encuentra “el más largo paso en la evolución de nuestras letras”. *Sombras* traía, más allá de la temática inédita y prohibida del bajo y la prostitución, el rango de la novela como búsqueda, también entonces inédita en el asertivo panorama del regionalismo.²⁶ Al defender a *Sombras*, Onetti jugaba la carta de una nueva literatura que había aprendido de Roberto Arlt en la otra orilla. Desde la perspectiva que da el tiempo, su voz parece la de un Bautista que prepara el camino de una inminente buena nueva que llegaría en diciembre, como para la Navidad.

El 1 de diciembre de 1939 Onetti le escribe una carta a Payró en un papel que lleva impreso “el pozo” “con la misma tipografía que aparecerá luego en el libro: “A todo esto, presiento que debe estar intrigado por ese pozo de ahí arriba. Esta es la explicación: tengo un amigo que, a su vez, tiene una imprenta. Quiere hacer una editorial y me ha pedido un libro chico, lo más posible, para iniciarla”. Payró ya había leído la *nouvelle* que había probado enviar a Sur, sin suerte: “La rehice por tercera vez y creo que quedó peor que nunca” escribe Onetti.

Hacia fin de año aparece finalmente *El pozo*, 500 ejemplares en papel de estraza con el sello editorial de Signo, creado por Casto Canel y por el poeta Juan Cunha, a la sazón vendedor de avisos de *Marcha*. En la tapa,

25 Recogido en *Requiem por Faulkner y otros artículos*, p. 38-39.

26 En 1941, al escribir sobre (o más precisamente contra) los premios literarios, vuelve a recordar a su amigo. Así como en Francia le negaron el Goncourt a Céline, escribe Onetti, “baste recordar que Sombras sobre la tierra, novela de Espínola aún no superada entre nosotros, no logró obtener el premio del Ministerio, y el concurso a que fuera presentada se declaró desierto”.

un dibujo apócrifo de Picasso.²⁷ La edición “se vendió muy mal, prácticamente no tuvo prensa ni nadie que destacara las raras cualidades del volumen y quedó casi entera apilada en los depósitos de Barreiro y Ramos, su distribuidor”.²⁸ Canel recordaba que entonces Onetti recibió una carta de Paco, pero más importante, éste publicó el primer y por mucho tiempo único comentario que mereció *El pozo*. Espínola señala precozmente algunas claves del texto que luego desarrollaría la crítica. “El sueño se manifiesta en *El pozo* como un acto de voluntad”, escribe. Enseguida advierte que ese empeño está igual que los actos de la vigilia condenado al fracaso. La ensoñación como respuesta a una realidad hostil será tema permanente en Onetti, como si soñar fuese para él sinónimo de escribir. Faltaba poco para la creación de “Un sueño realizado” (1941). Acierta Paco, al percibir el gesto de rebeldía y el ansia de pureza que subyace terco ante la aplastante realidad y el fracaso. Su crítica subraya “la imposibilidad de la renuncia” y la posibilidad, en cambio, de que “el furor o el desdén corrosivo” sean una intensa afirmación. Aunque no hace una crítica de las estrategias textuales, señala el tono confesional dominante y la tensión lírica de la prosa, pero es en el terreno de lo estrictamente valorativo donde su lucidez es precoz. También tiene interés el reparo que le merece la obra y que dirige a las páginas más ideológicas de *El pozo*. Es la historia de Lázaro la que despierta la desconfianza de este crítico inaugural. Y en ese reparo asoma terca la diferencia acaso irreparable que deja a cada uno de ellos de un lado y otro de una frontera infranqueable. Paco, cultor de Acevedo Díaz y afincado en una tradición familiar y política de combatientes, no podía admitir tal vez la desconfianza que emana en ese capítulo hacia cualquier forma de ideología o fe política ni, aunque atribuido a un personaje, la provocadora

27 El Picasso apócrifo hecho por Canel y la firma falsa dibujada por la esposa de Onetti, María Julia que era pintora, entran en el contexto del interés de Onetti por la plástica y en la influencia torresgarciana. Ver “Habla el editor”, Brecha, cit. Y el prólogo de Verani en *Cartas de un joven escritor*, cit.

28 Rama, Ángel: “Origen de un novelista y de una generación crítica. Citado de Homenaje a Onetti de Helmy F. Giacoman, Madrid, España, p. 17.

afirmación de que “hay posibilidades de fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea”. Quien peleó en Morlán con divisa blanca y peleó en la escritura por sostener un espíritu criollo ¿qué pudo sentir al leer la eficacia irónica con que Linacero reduce nuestra historia a “un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos”? Sin embargo, la crítica de Espínola no va en el camino de esas diferencias, sino que objeta la pertinencia de lo que considera una interpolación de las opiniones del autor. Y en verdad las ideas de Linacero en ese capítulo recuerdan demasiado a las publicadas por Onetti en sus columnas de *Marcha*. En el pasaje aludido, el autor parece haber actuado como un ventrílocuo de sus propias opiniones. Aunque *El pozo* ha sido uno de los libros de Onetti que más atención crítica han suscitado, son pocos los que se han detenido en este pasaje. Ángel Rama lo abordó desde un ángulo sociopolítico, pero sin expedirse sobre su validez estética. En su literatura por venir, Onetti tendió a eliminar referencias políticas que están fundamentalmente en *El pozo* y *Para esta noche* (1943) y regresaron de un modo discreto en las novelas escritas en el exilio.

En 1962 se realizó en Montevideo un acto para la entrega conjunta del Gran Premio Nacional para Francisco Espínola y del Premio Nacional a Juan Carlos Onetti. Acaso fue su último encuentro, la última imagen que los reuniera públicamente. “En la ceremonia, Paco habló largamente; al llegar el turno a Onetti este se levantó para decir: “Yo no hablo, escribo”.²⁹ Los testigos han dicho que el gesto no revestía agresividad, Ida Vitale tituló su artículo en *Época*, “Cuando los premios unen”, pero el incidente ilustra la situación paradójica en que se encontraban los dos escritores.

En las dos décadas que van desde *El pozo* hasta el otorgamiento del premio, Onetti había publicado sin pausa: las novelas *Tierra de nadie* (1941), *Para esta noche* (1943), *La vida breve* (1950), *Los adioses* (1954), *Para una tumba sin nombre* (1959), *La cara de la desgracia* (1960), *El astillero* (1961), y una magistral colección de cuentos que reunió en *Un sueño*

29 El episodio ha sido recuperado por Graciela Mántaras que fue testigo presencial del mismo en *Francisco Espínola, vida y obra*, Ediciones de La casa del estudiante, 1986, pp. 13-14.

realizado y otros cuentos (1951) y en *El infierno tan temido* (1962). Frente a este impresionante bloque que lo señala como un escritor profesional como sólo lo había sido antes que él Horacio Quiroga, Espínola —como ya se anotó— casi no había escrito narrativa y su incursión en otros géneros no habían resultado caminos fecundos. Dedicado a sus clases y conferencias, la promesa de su *Don Juan*, permanecía incumplida.

El tiempo había traído una despareja circunstancia a estos dos escritores que por circunstancias de vida, también habían dejado de frecuentarse. La ocasión que los reunió en 1962, parece también certificadora de esas distancias. Si a Paco le tocó el premio mayor, hay algo de lápida en ese “Gran Premio Nacional de Literatura” que reconoce una trayectoria presumiblemente ya cerrada; el premio menor a Onetti, para la producción del bienio, es signo de reconocimiento a una obra todavía en marcha.

Tan amigos

Cuando escribí la primera versión de esta investigación, Onetti todavía estaba vivo y le pedí por carta su versión o su recuerdo de aquella amistad. No recibí respuesta, pero dos años más tarde me escribió para comentar algo muy breve que yo había escrito en un “Homenaje” que coordiné desde las páginas de *Brecha* para su 80avo. cumpleaños. Casi al despedirse y como al pasar decía en esa carta fechada el 16 de julio de 1989: “es cierto que escribí muchos libros y más de una persona —entre ellos el recordado Paco— me han dicho que escribí demasiado, pero para decirte la verdad verdadera y profunda recurro a la confesión que implica la letra de un tango: “Yo soy un pobre reo que vive en la catrera”.

Ricardo Piglia ha dicho que la amistad entre dos escritores es imposible si no hay admiración por lo que el otro escribe. Los escritores simulan a veces la amistad para crear alianzas, ejercer parricidios o defender posturas, pero también a veces, cuando son grandes, esa admiración puede sostenerse más allá de las diferencias en estética, estilo, intención. La amistad

entre Francisco Espínola y Juan Carlos Onetti pertenece sin dudas a esta modalidad generosa. Ese acercamiento que vivieron tan intimamente hacia fines de los años 30, tuvo la elocuencia de ocurrir precisamente en un momento de partición de aguas de nuestra literatura. En esa frontera que en tantos sentidos marcó un punto de no retorno, el encuentro de esas dos figuras disímiles que al cruzarse se reconocen, se saludan y siguen cada cual su destino, dibuja una escena memorable, deliciosamente íntima y cercana, de nuestra mejor tradición.

Apéndice I

El cruce Onetti - Espínola: dos raras incursiones en la crítica literaria

Onetti sobre *La fuga en el espejo*³⁰

La fuga en el espejo es una obra de arte que ha sido realizada teatralmente. Esta especie de definición civil del poema teatral de Espínola —poema como lo son *Manhattan Transfer* y *Bubu de Montparnasse*, sin dejar por ello de ser novelas— puede ser útil para lo que queremos decir de aquel y de su relación con el teatro.

El estreno de esta obra ha hecho repetir, junto con elogios sinceros, estas palabras tantas veces oídas y escritas: No es teatro.

No hay para que hablar de las gentes que no entendieron, ni de sus cuchicheos risueños, ni de la lastimosa necesidad evidenciada frente a palabras y gestos de una alta belleza. Sería candoroso esperar mucho de su inteligencia; lo triste es tener también que desesperar de su intuición. Porque, aun cuando el lenguaje que oyeron les fuera ajeno e incomprensible, es bueno creer que la suerte de las cosas que las palabras aludían habrán estado alguna vez en sus almas agitándose en un inútil clamor, en un gesticular en la tiniebla. Es bueno creer que alguna vez, sin saberlo, ellas han querido quedarse, llevar, guardarse el garabato de unos dedos amados, un brazo, una tarde con vestido azul, río y aire de cristal.

30 Es la primera colaboración conocida de Onetti en la prensa uruguaya. Publicado como "Comentario sobre La fuga en el espejo" en *El País*, Montevideo, Martes 1º. de junio de 1937, fue rescatado en *Brecha* junto a la primera versión de este ensayo y publicado bajo el título "La posesión milagrosa de la verdad en la aventura", Viernes 16 de octubre de 1987, p. 31.

Los otros, los que de verdad vieron y oyeron, no pueden diferir en sus juicios respecto al valor extraordinario de la obra. El problema real, lo que puede permitirse sea discutido en sí. *La fuga en el espejo* es teatro o no lo es. Y esta discusión —tan necesaria en un sentido general, por otra parte— es, sin embargo, absurda. Tanto como discutir si esa obra es o no una escultura, un ballet, o un soneto.

No se trata de llegar a una imposible definición del teatro, de lo que es su esencia. Bastará con decir, aproximadamente, qué obra de teatro es una realización artística que se expresa por otro, el actor, mediante la palabra y la mimica. Una obra hecha tan sólo de un monólogo sería teatro; no lo es el recitar versos por cuanto el intérprete, como en música, sigue siendo él mismo. No se hace distinto, no cambia su ser por el del personaje, no es actor. La fuga en el espejo llega al público por medio de los gestos y voces que otros, sus intérpretes, prestan a su autor. Es, por eso, obra de teatro.

Puede ser dividida, ya lo está, en dos partes. Hablada la primera, mimada la segunda. Es pueril la exigencia de que una voz y gesto vayan juntos, unidos ayudándose. Ni en nombre del más intransigente realismo puede pedirse esto, ya que la misma vida diaria tiene sus horas de pura voz y sus horas de gestos significativos y silenciosos.

En esta primera parte hablada, la palabra lo es todo. Se puede cerrar los ojos y escuchar. Invisible la escena, perdidos esos cuerpos tristes de la despedida junto a la lámpara, sabemos siempre que habla ella y habla él; sabemos, sin error, cuáles son sus actitudes en cada palabra, en cada larga frase, en los momentos de la fe, pasajera y en los otros de la renuncia y el desencanto. Puede ser así, puede no haber la necesidad visual de los gestos, porque ella y él están diciendo lo que nunca se dice por inefable. Exteriorizan todo el secreto, toda la vida fantástica y dislocada de sus almas en aquel momento del adiós. Y la vida poética de las sensaciones se traduce en gestos como ella, puros, únicos y totales, implícitos ya en las frases que ella, alemerger, haga pronunciar.

Se ha dicho que Espínola pretende crear un lenguaje teatral, nuevo cargado de símbolos. Y lo que él hace es, simplemente, emplear el único

lenguaje posible, la única calidad de palabras que permite decir, dar, lo que él quiso dar y decir.

Las imágenes fragmentadas, los pedazos de recuerdos, los asomos de ideas, deseos y sentimientos que bullen incesantes dentro del hombre, en su vigilia y en su sueño, no pueden expresarse con la misma manera común y gramatical que sirve para el tráfico de los pensamientos. Todo ese mundo maravilloso e inasible, por estar preso y, a la vez, totalmente incontrolado y libre; por ser más nuestro más individual aún que las propias caras de carne, con sus tonos de voz y su gama de miradas; por estar en la zona de misterio donde el alma humana comunica con el gran enigma del universo, sólo puede ser tocado con las manos de la poesía y el símbolo.

Se puede argüir, hasta aquí, como se ha hecho, que la obra de Espínola es un poema, no teatral, que puede expresarse por medio de la imprenta y la lectura.

Pero la segunda parte de *La fuga en el espejo*, plástica pura, belleza hecha con signos, con la danza bufa y trágica de un titiritero que intenta en vano rearmar su retablo, animar sus tristes muñecos descoyuntados, prolongar la existencia fugaz de aquello que pasó por un alma con ágiles pies silenciosos, ¿puede ser expresado con palabras?

Tan imposible es, que el autor no ha puesto allí ni una. No sólo no se necesitan, sino que estarían de más, inútiles, sin posible encaje. Todo está dicho, exactamente, con el cuerpo que baila y cae: que lucha por la resurrección del pasado y fracasa, no obteniendo más que una dolorosa caricatura, máscara despiadada y burlona que insinúa sin éxito los rasgos de un viejo rostro perdido ya para siempre. Todo está dicho con ese intento y esa derrota, con la gracia melancólica de la cajita de música cuya cuerda se rompe desgarrada, con los ojos que la mujer levanta hacia el público, hacia los demás, todos nosotros que sufrimos el mismo eterno drama del fluir constante y sin retorno, y que no tenemos respuesta para su extrañada súplica, su muda pregunta.

Pero, *La fuga en el espejo* “no es teatro” ¿Por qué? Se dice que es oscura. Es, en todo caso, difícil y por su intención no podría ser de otra manera.

¿Se puede creer que si Mallarmée fuera más fácil, sería por ello más poeta, o más novelista Proust?

Se dice también, por otro lado, que carece de acción. Argumento sin sentido: toda obra de arte se desenvuelve, crece, tiene principio y fin, actúa siempre, ya sea en el tiempo o en el espacio. Y no puede pretenderse que una obra escrita teatralmente llegue recién a ser teatro cuando alcanza una cantidad determinada de esa acción, de ese encadenamiento de vivencias que acostumbra a suponer inseparable de la idea de teatro. Una situación o un grupo de ellas no puede ser por sí, más teatral que otra. Todo estará en cómo sea realizada, en cómo interese y se apodere del que escucha y mira. Puede describirse una obra maestra con sólo un momento de la vida del hombre, una situación de su alma. Y puede hacerse una obra maestra con decenas de acontecimientos vertiginosos.

Una u otra forma dependerán del temperamento del autor, del aspecto de la vida que él ame y prefiera.

La insistencia en ese absurdo reclamo de hechos hace sospechar que lo que se quiere en realidad es la acción grotesca, la intriga irreal, los chistes, el desenlace inesperado y sorpresivo. Necesidad de ser asaltados y violados por llantos y risas brutales. Es el mismo sentimiento que hace decir a la pequeña y numerosa gente, al enfrentar ciertos hechos y actitudes: Esto es teatral. Quieren decir con ello, sabiéndolo o no, que el suceso criticado no es sincero, no espontáneo. Que se ha realizado para gustar a los ojos y oídos que hayan de verlo y escucharlo.

Y como la obra de arte no puede ser sino sinceridad y cosa espontánea —espontaneidad de años, muchas veces—, como el arte ha sido siempre verdad, la posesión milagrosa de la verdad en la aventura, lo que se quiere, lo que se pide y aplaude, es el no arte, el remedio del arte, la mentira, el folletín, lo frívolo y lo cursi.

J.C. Onetti

Espínola sobre *El pozo*³¹

Consideré a Onetti un extraordinario escritor, un artista de raza, desde que, hace ya tiempo, conocí una extensa novela inédita para cuya obtención de editor conspira la crudeza leal de algunas de sus páginas. El pozo que acaba de aparecer, supera todavía aquella obra.

Pocas veces, en mi concepto, nuestra literatura ha tenido una flexibilidad más consumada, una tensión lírica más auténtica y desde adentro, una belleza más fascinadora. Allí la ideación, insometida a la rigidez lógica para ofrecerse viva, libres las vías asociativas a fin de que correspondan a la realidad psicológica, circunscribe o extiende hasta lo imprevisto el panorama con prestigio singular; un tono dominante de confesión desesperada hace estremecer cada línea como quien sacude rejas, con el reclamo de los seres a la vida; y cierto brillo satinado, obtenido por la justezza excepcional de fondo y forma, por el descubrimiento de matices imprevistos y finísimamente revelados, crea esa limpidez de lo perdurablemente hermoso.

En *El pozo* se presencia el arrinconamiento del ser sometido a la brutal hostilidad de la existencia; es la espera inquebrantable refugiándose en la frenética creación del sueño que, en su esencia, significa un acto heroico de confianza en las cosas que la vida tiene para todos, más acá y más allá, todavía, de los dones materiales, naturalmente involucrados. Si en el fondo de su corazón el hombre halla la idea del bien, de la justicia y la belleza, no puede resignarse a que ellos sean meros espejismos, inconsistentes ficciones, y acepta su existencia. El acontecer que los niega, niega a la vida misma. De la imposibilidad de la renuncia nace el ensueño que sostiene la intransigencia del alma y no la deja caer en el dilema de contaminarse o perecer.

31 Fue el primer y entonces único comentario que tuvo *El pozo* y la primera crítica que se escribió sobre Onetti. Se publicó como "El pozo de J. Carlos Onetti" por Francisco Espínola hijo, en *El País*, Año XXIII, No. 6533, miércoles 18 de septiembre de 1940. (Fue rescatada por Wilfredo Penco en *Correo de los Viernes* el 18 de noviembre de 1983 y publicada otra vez bajo el título "Un artista de raza" en *Brecha*, 23 de octubre de 1987, p. 31.

Onetti desarrolla esta lucha a brazo partido con la realidad. Hay allí un esfuerzo para sudar sangre, para no ceder; una ardiente solicitudación a la vida, más tacaña de sus bienes profundos que de aquellos todavía que el común de los mortales se empecina en lograrle; un clavarse en el sitio y permanecer rebelado, abriendo en dos la corriente del acontecer habitual injusto, incompatible con la naturaleza del alma, idealizando los hechos inevitables, las ruines imágines cotidianas. Pero lo que generalmente se cumple por procesos subconscientes, acentúa aquí su trágico carácter. El ensueño se manifiesta en *El pozo*, la mayoría de las veces, por un acto de voluntad. Cuando el concepto superior y verdadero de la vida hace conflicto con el existir, los hechos son acallados por decisión irrevocable, mediante el desvarío. En ocasiones, la realidad pretende romper el cerco. La ternura, la piedad alargan sus manos aproximándola en afán de aceptación. Más cuando las cosas marchitas, dolorosas en insignificancia, logran hacerse querer o provocan compasión, entonces fulguran con más viveza sus distantes posibilidades ideales. Y surge de nuevo el ensueño y atraviesa con la menguada imagen, así salvada, en brazos, y la hace flamear, transfigurada, como una bandera de triunfo en esa porfía que hay que abandonar casi enseguida porque, imposible de sostenerse, la imagen cae de nuevo tal cual es. Se escucha, entonces, como un clamor gemebundo del alma condenada a sólo presentir lejanas sugerencias del mundo perfecto que yace soterrado bajo la espesa corteza del diario suceder.

A veces estalla en la obra de Onetti como un duro sarcasmo sobre algo; como un “qué me importa” cruel, que golpea sin remedio. Y es allí, donde hay, sin embargo, un fondaje de adhesión cariñosa más intenso. Es en nombre del amor que a ese algo se tiene, precisamente que quema el rencor por la distancia de su arquetipo que se ha recluido y conformado. Y es odiando, aplicándole el furor o el desdén corrosivo, la única manera de poder conseguir mantenerlo; de no perderlo, salvándolo, aunque sea así, del abismo del olvido, que es su muerte. Porque el ensueño se agota y la ternura vacila y retrocede de inmediato.

Antes de llegar hasta allí, el trágico protagonista de *El pozo* pretende, alguna vez, saltar hacia atrás en el tiempo, con el intento imposible de

situarse nuevamente en el instante en que la magia del ensueño operaba sobre la realidad hasta obligarla a dejar entrever su esencia escondida. Tales, entre otras, las páginas 63 hasta 66,³² escritas como sólo puede hacerlo un maestro, y de una tristeza mortal. Pero, condenado el hombre a permanecer en un mismo punto, jamás podrá poner el pie dos veces en esos témpanos a la deriva incontenible que son las horas. Y se apela, entonces, a ese postrer, atroz recuerdo del alma por conservar consigo las cosas a la vez amadas e incompatibles: el del odio que, por lo menos, atrae como el amor, y las retiene con la esperanza, espantosa porque no ha de cumplirse, de que un día se desnuden y aparezcan esenciales.

Onetti aporta a la literatura novelesca uruguaya un estremecimiento nuevo. En ese sentido, es también útil *El pozo*, puesto que de tendencias tan importantes como las que representa no se ha hecho hasta ahora entre nosotros más que ensayos, sin llegar a las páginas definitivas de esta novela excepcional, que sólo cuenta, como lunar reprochable, introducido quién sabe por qué razones, una interpolación evidente —página 73 a 84—³³ en completa disonancia con el resto en forma, fondo y calidad. Sin una atención sostenida, ello se disimula bajo el extraordinario fluir de esta creación que, acompañando la continua labor de Onetti, contribuirá al prestigio internacional de nuestro arte.

32 Es el fragmento que va desde “Aquella noche nos habíamos acostado sin hablarnos” (p. 19) hasta “No había nada que hacer y nos volvimos” (p. 20). Cuenta el impulso del narrador por recuperar a la Ceci de antes, la caminata nocturna por Eduardo Acevedo hacia la rambla.

33 Desde “Estoy muy cansado y con el estómago vacío” (p. 22) hasta “Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos” (p. 25). Cuenta la conversación de Linacero con Lázaro.

Apéndice II

Cartas de una sola orilla: Espínola y Onetti a César Tiempo

1. Cartas de Francisco Espínola a César Tiempo

Junio 22 1933 Montevideo

Mi querido amigo: llego a la editorial en momentos en que Ocampo se va para afuera.³⁴ De entrada, muchas gracias por los piropos. Aunque lo mejor viene después. En las como ¡70! Galeras que faltan. Su opinión me interesaba vivamente. Espero, cuando reciba lo demás, que vuelva a escribir. Irá mañana.

Comparto su opinión sobre los posibles inconvenientes para incluirla en la colección. Eso es cosa absolutamente de Uds. Disponga como mejor les plazca, en la seguridad de que para mí es lo mismo.

Ahora, a otra cosa: Me pide Ocampo que le escriba en su nombre (Ferreiro no aparece y yo le ayudo en lo que puedo) para que lo entere de que es imposible obtener el prólogo de “Cenizas” con tiempo como para que la obra salga el mes próximo. Y de que, además, hay el peligro de que ese estudio, —forzosamente largo dado lo escaso del material enviado por Larreta, hunda la poco valiosa producción del autor.

Larreta, bien enterado por Ud., no se molestaría ya que no es humanamente posible tener el libro pronto para Julio. Y no sería correcto empezar

³⁴ Se trata de la Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense, cuya sede argentina dirigía César Tiempo y cuya sección uruguaya estaba a cargo del mencionado Agustín Ocampo y de Alfredo Mario Ferreiro. Las cartas registran la participación de Espínola.

con irregularidad la distribución de las obras. Al doctor Gómez Haedo se le ha encomendado para “Cenizas” un trabajo sobre la personalidad de Larreta, de 50 páginas. ¡Ud. Comprende!

Además de estas razones ineludibles, hay otras: El libro va a causar entre los suscriptores un efecto decepcionante que se considera peligroso para la estabilización de la empresa. El libro de Vaz Ferreira de superior calidad con respecto a “Cenizas” no era adecuado para iniciar una editorial con la base del público con que contamos. Encima una cosa mala, sin ningún interés, desprovisto de cualquiera de las muchas cosas que pueden embromar patriada. ¿No le parece muy arriesgado?

Por eso, Ocampo le pide obtenga en seguida un libro, preferentemente cuentos o novela, que se compondrá inmediatamente. Sin fijarse si el autor es ya consagrado, o no. Nosotros la corregiríamos escrupulosamente aquí, para no perder tiempo. En caso de que le falte tiempo, solicítale a Amorim que se encargue también de eso. Sería extraordinario conseguir algo de Horacio Quiroga. ¿Por qué no lo ven ya? De cualquier manera, se aseguraría desde ahora para el futuro. Eso sería un gran golpe.³⁵

Ocampo regresa el sábado. No deje de escribirle para esa fecha.

Creo que ya nada he olvidado.

Reciba un abrazo cordial de

Francisco Espínola (hijo)

Olvidos: Ya fueron remitidos a Buenos Aires los ejemplares que faltaban, en el correo de ayer.

La gente entra por el asunto. Los diarios se deshacen en elogios de la labor emprendida por los A.D.L.R. Y se comienza a hacer un trabajo serio en el interior del país.

Veremos ustedes cómo se portan.

(CT2070)

35 En 1935, efectivamente la editorial publicará *Más allá*, con prólogo de Zum Felde. Y en 1937, la revista Columna que editaba César Tiempo en Buenos Aires, prometía que a quien se suscribiese por un año, “recibirá gratuitamente como obsequio excepcional la obra cumbre de Horacio Quiroga: *Más allá*, doce cuentos formidables, con un retrato del autor autografiado y un estudio sobre el mismo por el notable crítico Alberto Zum Felde”.

Montevideo Octubre 1933

Señor César Tiempo:

Mi estimado amigo: Ya vi su libro.³⁶ Quedó muy bien. Ocampo se lo llevó. Y ayer me pidió que le escribiera para que me manden uno, si no hay pronto en pliegos, no más, para ir preparando la propaganda. Como ve, todavía no he vuelto a mis pagos. Seguramente, quedaré un tiempo largo aquí, todavía. Me he ennoviado. La desmantelada nave ha entrado a puerto, anclado. El símil es perfecto, para todo lo que me pasa. Había más tranquilidad en alta mar que aquí.

- Pero más peligros.
- -¡Quién sabe!

Mientras, ayudo a Ocampo.

Eichelbaum, que me resultó un hombre extraordinario, me habló con entusiasmo de su obra teatral.³⁷ Sinceramente, sus amigos de aquí estamos pendientes del estreno. Y deseamos que el respetable se comporte como Ud. lo merece. Envíeme directamente al Tupí Viejo las opiniones de la prensa, pues las haremos reproducir en la página teatral de los diarios de aquí y nos servirá para propaganda de los poemas. Lo mismo, vaya mandándome lo bueno que aparezca sobre los poemas, con el mismo fin. Tenga la seguridad de que moveremos bien el libro. Y de que lo haremos vender. Cuando venga, hablaremos detenidamente de todo esto.

Un abrazo de Espínola.

“Estará enterado de las desgracias de nuestro pobre país. Empréstitos, entrega a las empresas extranjeras, robos. Las escenas del entierro de

36 *Sabatín argentino*, libro de poemas de César Tiempo, editado por la Sociedad de amigos del Libro Rioplatense, Montevideo - Buenos Aires, 1933.

37 Samuel Eichelbaum (1894-1967) dramaturgo argentino autor entre otras obras de las consagratorias de *El viajero inmóvil* y *Un guapo del 900*. La obra teatral es *El teatro soy yo*, la primera de Tiempo que fue estrenada por Mario Sofici en el Teatro Smart en 1933.

Grauert fueron reconfortantes.³⁸ El pueblo sigue digno y dispuesto a todo. Y ese todo no tardará en llegar. Creo que esa fue la impresión que llevó Eichelbaum. Cuando lo vea, dele saludos”

(CT2215)

Montevideo Noviembre II de 1933

Señor César Tiempo:

Mi estimado amigo: no sé si habrá recibido mi carta de la semana anterior. Ahora, lo felicito por su triunfo teatral, del que estaba seguro a través de los conceptos de Eichelbaum, y por el “Sabatino” extraordinario. Di a “El País” el juicio de Guiburg³⁹. No me preocupé de conseguir los demás porque en mi carta le había pedido me enviara, para reproducirlas, todas las opiniones sobre “El teatro soy yo”, que no me llegaron.

Estoy con Ocampo, definitivamente. Y el lunes empezamos la propaganda del poemario. Aquí se lucha con la dificultad de que los diarios no tienen críticos literarios, (ni buenos ni malos, que ya es no tener) y hasta los pequeños sueltos hay que mandarlos hechos. Eso, aumenta el trabajo. Aunque, como comprenderá tiene sus ventajas también. Debe Ud. Estar tranquilo, que la obra se moverá bien.

Ahora, a otra cosa conversada ayer con Ocampo.

De los uruguayos, después de mí, irán Silva Valdés, Zum Felde, Montiel Ballesteros y Oribe. (Este último no desea salir hasta después del verano). ¿Qué argentinos serán incluidos? ¿Gerchunoff, cuando habló con Ferreiro

38 1933 fue un año de fuertes conmociones políticas en el Uruguay. El 31 de marzo el doctor Gabriel Terra, Presidente de la República, disuelve el Parlamento y continúa gobernando bajo régimen de facto. En protesta ese mismo día, frente a su casa, se suicida Baltasar Brum. El 26 de octubre es asesinado Julio César Grauert, joven abogado y político del Partido Colorado, acribillado a balazos en la ruta cuando regresaba de un acto de oposición a la dictadura de Terra. Su entierro fue multitudinario y se convirtió en un acto político en el que hubo grandes disturbios.

39 Eduardo Guibourg, crítico teatral.

y Ocampo, manifestó que tenía su obra al terminar. Pero, nos parece, convendría darla dentro de unos meses, a fines del otoño, para que rinda todo lo que deba. Tanto ahí como aquí, esa novela va a constituir un gran éxito. Y debiéramos rodearla de las circunstancias más favorables. Mallea y Echagüe prometieron entregar sus obras. Sobre todo este último tiene gran prestigio aquí. ¿No cree Ud. que sería conveniente la inclusión inmediata de uno de ellos? Francamente a Mario Bravo le tenemos más temor que el que Ud. expresaba a Ocampo en una de sus cartas. Y no existen, creo, ninguna de esas circunstancias que harían obligatorio y gustoso el sacrificio de la Sociedad: (necesidad de los pocos pesos que pueda reportar el libro, etc) Por consiguiente, si le parece bien, trate de ver a Mallea o a Echagüe para advertirlos con tiempo.

Aquí se trabaja con entusiasmo. En estos días iniciaremos una gran campaña para aumentar el número de socios. Tenemos la seguridad de que el año próximo nos encontrará convertidos en verdaderas potencias, si no nos sucede justito lo contrario... No! El interior del Uruguay, bien explotado, puede dar muchísimo.

Trabaje Ud. fuerte, en la seguridad de que sus compañeros no se duermen.

Con gran afecto lo saludo su afmo.

Francisco Espínola hijo,

¡Qué bien escribo a máquina ¿eh?

No se quejará de la letra, esta vez. Salió parejita Diríjase siempre a Ocampo, que yo, a veces no voy a la impresora.

CT2214 (Carta escrita a máquina con la firma y últimas líneas manuscritas).

Montevideo diciembre 12 1935

Sr. César Tiempo:

Mi estimado amigo: en contestación a la suya, debo decirle que he tenido noticias de que el asunto de Quiroga se ha arreglado en forma satisfactoria, pues *se le fijará una asignación mensual que él mismo establecerá!*

Aquí se había detenido toda gestión en la prensa (lo único que podrá hacerse, por nuestro carácter de contrarios a la situación) porque Ocampo recibió, en momentos que íbamos a iniciar la campaña, carta creo que de Amorim en la que pedía se dejara todo quieto a fin de no entorpecer las gestiones que se estaban haciendo.⁴⁰

Mi vida, desgraciadamente embarullada de un tiempo a esta parte, ha hecho que todavía no haya podido leer el libro de Dickman⁴¹. Mandé, con carta, a las personas para quienes recibí ejemplares. A pesar de reiterados ruegos, no he conseguido que salga sobre la novela una sola línea. Es una vergüenza. Le juro que he insistido repetidas veces. Estamos perdidos. No porque se desconsidere al arte. Por algo que involucra eso y sigue: porque ni el afecto, la amistad, obligan, ya. Un abrazo de

Espínola

Avísele a Quiroga, por si oficialmente no le han comunicado todavía.

Recuerdo que yo escribí dos sueltos en “El País” antes de llegar la carta de Amorim.

(Estas dos últimas frases están respectivamente agregadas en el el margen derecho arriba y subrayada la primera y en el margen izquierdo la segunda).

(CT2765)

40 Efectivamente la intercesión del joven escritor, también salteño Enrique Amorim logra que nombren a Quiroga cónsul honorario con asignación de \$150 mensuales, aunque los empezará a cobrar recién el siguiente año. Un año más tarde, el 18 de febrero de 1937, Quiroga se suicida.

41 Podría tratarse de la novela *Madre América* de Max Dickmann, que en 1935 ganó el premio Municipal de Literatura, editado por Claridad.

Estimado Tiempo:*

He andado embarulladísimo. Ayer, Onetti me reitera el envío de la crónica sobre "Pan Criollo". Por su carta suponía que iría de prólogo, lo que me obligaría a conocer su obra teatral anterior. Después, vi que en la edición se incluirán los juicios de laprensa. Y pienso que en ese carácter sea incluido. En esta semana irá. Si Ud. Desea un trabajo más en serio, avíseme y envíeme copia de la obra anterior, si no está pulicada.

Envié a Grumboeur un comentario mío, violentísimo, respecto de su denuncia del fascismo entre los actores españoles. No sé si lo recibió. Aquí gustó a la gente.

Un abrazo de Espínola, con saludos a la señora y al joven.

* Es parte de una carta colectiva que le envían a César Tiempo, Alfredo Mario Ferreiro, Humberto Frangella y Francisco Espínola. Está escrita a mano al dorso de un comunicado de la Legación Francesa en Uruguay (con fecha del 30 de febrero de 1937) donde se invita a una conferencia de prensa de aviadores franceses Codos y Reine de visita en el país. (Ferreiro al encabezar su carta escribe: "Montevideo cuando Codos", en lugar de la fecha.

La carta de Ferreiro dice que le envia fotos familiares, que le escriben desde el Tupí, con su habitual humor, le dice "no me saque el cuero en las cartas que dirige a mis adeptos, si no le he contestado ha sido por culpa de la estilográfica... También escribe Frangella festivamente: "Su errabunda esquela, llegó aterrizado en plena Bartolomé Mitre, después de hacer un círculo por el Teatro Solís.

CT4337

Montevideo, mayo 12 de 1939

Sr. César Tiempo:

Mi querido camarada:

Le escribí hace unos días, pero esto con dirección errada en la dirección de *Columna*.

Le pedía en mi carta que, si le venía bien, se viera con Alippi, para darle informes de mi persona, pues le propuse a él la filmación de “Isla Patrulla”.⁴²

No le repropongo aquí lo que en la carta le decía, porque no es necesario hablarle o instar de la trascendencia que tiene hoy el cine para “hacer visible” nuestra creación y de la imposible exigencia de nuestro tiempo sobre nuestra misión popular y bienhechora.

Me parece que el porvenir de “la tela” está en buenos Aires. Debemos —pues— ir al cine argentino para categorizarla.

Reciba un saludo de

Espínola

S/c Gonzalo Ramírez 1633

Le ruego me mande el número de *Columna* consagrado a Sarmiento.
CT4414

42 El “romance” novelesco de Pedro Leandro Ipuche, nativista uruguayo, había sido publicado por S.A.L.R.P. en 1935.

2. Cartas de Onetti a César Tiempo

*Carta 1**

Estimado Tiempo:

Tanto Espínola como yo habíamos entendido que Ud. Se quedaría en ésta una semana.- El lunes a mediodía y buena parte de la tarde lo estuve llamando al hotel; allí me dijeron que volvería a las 14.30 y luego (creo que atendió su señora), que estaba en la radio. El martes por la noche fui al teatro y no lo encontré.

Recién hoy supe que ya no estaba.-

Terminado el prólogo, sigo: Le agradecería me mandara unas líneas informándome de si aquellos tres actos que le endosé en “El País” los tiene Ud. O los entregó a Alippi. Le pido esto para evitarme dar un paso en falso frente a este último.

Mucho lamento no haber podido charlar con Ud. Le hubiera preguntando muchas cosas de Baires, donde sigue estando mi interés a pesar del des-terro.- Si le es posible, hágame llegar un número de *Columna* —aunque sea atrasado— para curiosear un poco.⁴³

Concluyo con los pedidos y la carta.-

‘ Su amigo

Onetti

J.C. Onetti

Libertad 2557

* una hojita manuscrita ológrafa con letra imprenta tinta negra.

43 En 1937 César Tiempo fundó la revista literaria *Columna*, desempeñándose como director durante los seis años en que se editó. En ella colaboraron Alberto Gerchunoff, Stefan Zweig, Arturo Capdevila y Liborio Justo, entre otros.

*Carta 2**

Vicente Gabriel
Sucesor de
Borrat Fabini, Herrera & Cía.
Colonia No. 1844
U.T.E: 46 0 90

Amigo Tiempo:

No le he escrito en fecha decente, primo por los líos y tontas ocupaciones a que parece estoy abonado, segundo (sic) porque deseaba mandarle una carta larga y pensada.- Me parecía posible discutir lo que en su última me decía de la técnica teatral. Pero el mundo no se perderá gran cosa.- Debo aclarar que esto no se refiere para nada a la obra de teatro que le mandé; en este sentido, le agradezco mucho que haya opinado y la Isla del señor Napoleón no me interesa.- Son pecados que usted puede comprender fácilmente: anda a veces una idea que atrae demasiado, llena de interés, pero que no ha llegado todavía a ser una idea artística. Y como a Dios gracias uno tiene buen apetito aún, se abalanza y el resultado es esa clase de cosas.- Pero creo que es mejor hacerlas, o por lo menos haber hecho algunas.- --- Respecto a la novela, intenté por el lado de Chile; pas de respuesta hasta la fecha.- Pero es lógico: la de genios inquietos que andarán con su libraco en la mano! Y rigurosamente inéditos.- Ahora bien: el libro estuvo un año en Claridad, otro en Sur y otro en Editorial Nueva América, de ésta.⁴⁴ Hay además un año de amores efímeros. Y a pesar de todo eso, me sigue pareciendo bueno. Un poco menos ahora, pero bueno.- Planeo, con intervención de Paco y algún otro iluso, hacer una Editorial sin dinero.- Por la financiación, en eso estamos.- Si Ud. tiene tiempo, si tiene ganas, si recuerda algo de la novela, si le sigue pareciendo buena, puede: escribir algunas líneas de crítica sobre ella, muy pocas, y firmarlas.- Se necesitan dos o tres firmas reconocidas para tareas de propaganda.- Cualquiera

44 Posiblemente de *Tiempo de abrazar*.

sea su resolución, gracias anticipadas. Le quedaré agradecido si me hace saber su respuesta, directamente o escribiéndole a Paco. Supe de su carta de hace tiempo a Agustín Ocampo, sobre ese libro y nuevamente le doy las gracias.- Saludos a Serfaty y hágame saber de *Columna*. No sé nada de nada.-

Su amigo

Onetti

*Carta mecanografiada en una faz en papel con membrete de la firma Vicente Gabriel, la firma ológrafa está en lápiz rojo.

Índice

El escritor en el umbral (advertencia)	7
El exilio antes del exilio	9
La edad de la inocencia: Los cuentos de hadas en la literatura de Onetti	29
Una amistad en la frontera	45
Apéndice I	
El cruce Onetti - Espínola: dos raras incursiones en la crítica literaria ...	69
Apéndice II	
Cartas de una sola orilla: Espínola y Onetti a César Tiempo	77

Líneas tendidas hacia “adentro” y hacia “afuera, hacia nuestros clásicos, hacia la poesía y la ficción a través del ensayo, hacia la urdimbre histórica y cultural de nuestra actualidad. La colección también se propone revolver los cajones de nuestros trabajadores culturales, de dentro o fuera del país, y exhumar lo mucho de valioso que debe estar allí.

CUADERNOS DE LITERATURA

No.1. Poesía y transcreación:
abordajes a la literatura brasileña.
Washington Benavides

No.2. La literatura del margen:
José Enrique Rodó, Henrique Lisboa.
Elena Romiti

No.3. Los demonios de Ariel:
Fuentes del imaginario popular uruguayo
en la primera mitad del S. XX.
Gustavo Remedi

No.4. Los ejes ideológicos de Ismael:
La solidaridad y el progreso.
Elena Romiti

No.5. Tradición hispánica en el S. XX.
Vigencia y polémica.
M. del Carmen González



BIBLIOTECA
NACIONAL
URUGUAY

