

Alma Bolón

Onetti francés

Estudios de lengua, literatura
y civilización francesa en Onetti



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



biblioteca**plural**

ONETTI FRANCÉS

Estudios de lengua, literatura
y civilización francesa en Onetti

Alma Bolón

ONETTI FRANCÉS

Estudios de lengua, literatura
y civilización francesa en Onetti



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



CSIC

bibliotecaplural

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria, en las temáticas respectivas. La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC, integrada por Luis Bértola, Carlos Demasi, Fernando Miranda y Liliana Carmona, ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2013.

© Alma Bolón, 2013

© Universidad de la República, 2014

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-1115-1

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La universidad promueve la investigación en todas las áreas del conocimiento. Esa investigación constituye una dimensión relevante de la creación cultural, un componente insoslayable de la enseñanza superior, un aporte potencialmente fundamental para la mejora de la calidad de vida individual y colectiva.

La enseñanza universitaria se define como educación en un ambiente de creación. Estudien con espíritu de investigación: ese es uno de los mejores consejos que los profesores podemos darles a los estudiantes, sobre todo si se refleja en nuestra labor docente cotidiana. Aprender es ante todo desarrollar las capacidades para resolver problemas, usando el conocimiento existente, adaptándolo y aun transformándolo. Para eso hay que estudiar en profundidad, cuestionando sin temor pero con rigor, sin olvidar que la transformación del saber solo tiene lugar cuando la crítica va acompañada de nuevas propuestas. Eso es lo propio de la investigación. Por eso la mayor revolución en la larga historia de la universidad fue la que se definió por el propósito de vincular enseñanza e investigación.

Dicha revolución no solo abrió caminos nuevos para la enseñanza activa sino que convirtió a las universidades en sedes mayores de la investigación, pues en ellas se multiplican los encuentros de investigadores eruditos y fogueados con jóvenes estudiosos e iconoclastas. Esa conjunción, tan conflictiva como creativa, signa la expansión de todas las áreas del conocimiento. Las capacidades para comprender y transformar el mundo suelen conocer avances mayores en los terrenos de encuentro entre disciplinas diferentes. Ello realza el papel en la investigación de la universidad, cuando es capaz de promover tanto la generación de conocimientos en todas las áreas como la colaboración creativa por encima de fronteras disciplinarias.

Así entendida, la investigación universitaria puede colaborar grandemente a otra revolución, por la que mucho se ha hecho pero que aún está lejos de triunfar: la que vincule estrechamente enseñanza, investigación y uso socialmente valioso del conocimiento, con atención prioritaria a los problemas de los sectores más postergados.

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye así a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto a la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es pues una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

La universidad pública debe practicar una sistemática Rendición Social de Cuentas acerca de cómo usa sus recursos, para qué y con cuáles resultados. ¿Qué investiga y qué publica la Universidad de la República? Una de las varias respuestas la constituye la Colección Biblioteca Plural de la CSIC.

Rodrigo Arocena

Ilustración de portadilla:

Archivo Onetti, Biblioteca Nacional

«J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bàs... les merveilleux nuages!»
(«L'étranger», *Le Spleen de Paris*, Charles Baudelaire)

ONETTI FRANCÉS

Casi ningún jadeo sin el paisaje
y su ajenidad indiferente —

Las nubes, las maravillosas

NUBES —

Extranjero pero
no más —

CONTENIDO

CAPÍTULO I. ONETTI FRANCÉS: DEVORACIÓN DEL LIBRO, JARDINES AJENOS, FUENTES, DIALOGISMO, ANTROPOFAGIA, INTERTEXTUALIDAD, IDENTIDAD ALTERADA.....	13
1. Un asunto teórico: «Por detrás de mi voz otra voz canta» (Circe Maia)....	14
2. Un asunto crítico: Fantomas, Gertrude, Ney, Constant le Marin, Stein, Carr, Napoleón.....	20
3. Un asunto político: tiquismiquis y otras amenas superficialidades imitadas de lo no bueno francés.....	22
CAPÍTULO II. UN TRAYECTO Y TRES ESTACIONES.....	37
1. Textos en el inicio: después de Céline.....	37
2. La vida breve.....	56
3. Textos en el fin.....	59
CAPÍTULO III. LA PIEDRA EN EL CHARCO Y OTROS CALCOS.....	71
1. Un calco en la rúbrica.....	71
2. Otras expresiones calcadas.....	75
CAPÍTULO IV. LA NOCHE ES UN LUGAR.....	79
1. Marcel Proust y Louis-Ferdinand Céline.....	79
2. La noche celineana.....	80
3. La noche onettiana.....	83
4. La noche escrita.....	89
CAPÍTULO V. ANTIINTELECTUALISMO A PURA TINTA.....	91
1. El «escritor» en la noche, el «hombre de letras» en el día.....	91
2. La vida hecha de tinta.....	94
3. El cielo hecho letra.....	97
4. La noche de Idea.....	99
CAPÍTULO VI. EN NOMBRE DE QUÉ: REFERIR SIN NOMBRAR.....	101
1. Céline: en medio de la cosa, esa es la cosa.....	101
2. Onetti: en medio de la cosa.....	103
CAPÍTULO VII. CÉLINE, LECTOR DE RABELAIS Y DE ZOLA; ONETTI, LECTOR DE CÉLINE: LA PERSISTENCIA DE ALGUNAS METÁFORAS.....	109
1. Céline, traductor de Rabelais y de Zola.....	109
2. Onetti, traductor de Céline.....	113
CAPÍTULO VIII. PUREZA E INMUNDICIA EN CÉLINE Y EN ONETTI.....	121
CAPÍTULO IX. <i>AVIS AUX PASSAGERS</i> : VILLIERS, SUPERVIELLE Y ONETTI.....	129
1. <i>Avis aux passagers</i> : el crimen fue en español.....	129
2. <i>Avis aux passagers</i> : la muerte ya había ocurrido en francés.....	138
3. Un epílogo.....	142

CAPÍTULO X. LITERATURA DESLOCALIZADA: LA DESGRACIA FUERA DE LUGAR.....	143
1. <i>Avis aux passagers</i> : la muerte ya había ocurrido varias veces en francés...	143
3. Un epílogo	150
 CAPÍTULO XI. «L'INCONNUE» Y <i>LA CARA DE LA DESGRACIA</i> :	
LA PALABRA DE LA SORDERA.....	151
1. «La desconocida»	151
2. La cara de la desgracia	154
 CAPÍTULO XII. DOS FUENTES POSIBLES DE <i>PARA UNA TUMBA SIN NOMBRE</i>	161
0. «Una confusión sin esperanza»	161
1. Bilitis, Litty.....	162
2. Esmeralda, Gina y Rita	164
Epílogo	169
 CAPÍTULO XIII. EL INFIERNO COMPARTIDO: «LA VENGANZA DE UNA MUJER» DE BARBEY D'AUREVILLY Y <i>EL INFIERNO TAN TEMIDO</i>	171
1. A modo de prólogo: una garantía a toda prueba.....	171
2. Una garantía puesta a prueba.....	172
3. A modo de epílogo: alegaciones familiares.....	178
 CAPÍTULO XIV. «AHÍ ESTÁ BALZAC»: UNA PRESENCIA CERCANA EN <i>EL POZO</i>	181
1. Entre afines: Proust, Wilde, Balzac, Onetti.....	181
2. Esplendores y miserias, en <i>El pozo</i>	182
3. Una presencia insoslayable.....	184
 CAPÍTULO XV. EPÍLOGO: ONETTI FRANCÉS Y NO FRANCÉS.....	187
1. Robar si es necesario, mentir siempre.....	187
2. La moral ortográfica	188
3. La degradación de las damas	189
4. La moral antiescolar.....	192
 EDICIONES DE OBRAS DE JUAN CARLOS ONETTI CONSULTADAS.....	201
 BIBLIOGRAFÍA.....	203

Onetti francés: devoración del libro, jardines ajenos, fuentes, dialogismo, antropofagia, intertextualidad, identidad alterada

Mas tú, hijo del hombre, oye lo que yo te hablo; no seas tú rebelde como la casa rebelde: abre tu boca, y come lo que yo te doy. Y miré, y he aquí una mano me fue enviada, y en ella había un rollo de libro. Y extendiolo delante de mí, y estaba escrito delante y detrás; y había escritas en él endechas, y lamentación, y ayes.
(Ezequiel 2, 8-10)

Y díjome: Hijo del hombre, come lo que hallares; come este rollo, y ve y habla a la casa de Israel. Y díjome: Hijo del hombre, haz a tu vientre que coma, e hinche tus entrañas de este rollo que yo te doy. Y comilo, y fue en mi boca dulce como miel. Díjome luego: Hijo del hombre, ve y entra a la casa de Israel, y habla a ellos con mis palabras.
(Ezequiel 3, 1-5)

Y la voz que oí del cielo hablaba otra vez conmigo, y decía: Ve, y toma el librito abierto de la mano del ángel que está sobre el mar y sobre la tierra. Y fui al ángel, diciéndole que me diese el librito, y él me dijo: Toma y trágalo; y él te hará amargar tu vientre, pero en tu boca será dulce como la miel. Y tomé el librito de la mano del ángel, y lo devoré; y era dulce en mi boca como la miel; y cuando lo hube devorado, fue amargo mi vientre.
(Apocalipsis 10, 8-10)

—Les philosophes, prêcheurs et docteurs de votre monde vous repaissent par les oreilles de belles paroles. Ici, nous incorporons réellement nos préceptes par la bouche. C'est pourquoi je ne vous dis point : Lisez ce chapitre. Voyez cette glose ! Je vous dis : Tâtez ce chapitre. Avalez cette belle glose ! Jadis un antique prophète de la nation judaïque mangea un livre et fut clerc jusqu'aux dents ; présentement vous en boirez un et serez clerc jusqu'au foie. Tenez ! Ouvrez les mandibules. Panurge ayant la gueule bée, Bacbuc prit le livre d'argent ; nous pensions que ce fût véritablement un livre à cause de sa forme qui était comme d'un bréviaire ; mais c'était un vénéré, vrai et naturel flacon, plein de vin de Falerne, lequel elle fit tout avaler à Panurge.

Voici, dit Panurge, un notable chapitre et une glose fort authentique. Est-ce tout ce que voulait dire la bouteille ?
(Le Cinquième Livre, atribuido a François Rabelais, publicación póstuma, segunda mitad del siglo XVI)

1 «—Los filósofos, predicadores y doctores de su mundo les machacan en los oídos las más hermosas palabras. Aquí, nosotros incorporamos realmente nuestros preceptos a través de la boca. Es por lo que yo no les digo: ¡Lean este capítulo! ¡Vean esta glosa! Sí les digo: ¡Palpen este capítulo! ¡Traguen esta hermosa glosa! Antaño un antiguo profeta de la nación judía comió un libro y fue clérigo hasta la punta de los dientes; ahora, ustedes beberán uno y serán clérigos hasta la punta del hígado. ¡Tengan! Abran las mandíbulas. Como Panurgo estaba boquiabierto, Bacbuc tomó el libro de plata; pensamos que se trataba de un verdadero libro por su forma, que era como la de un breviario; pero se trataba de una venerada, verdadera y natural petaca, llena de vino de Falerna, que Bacbuc hizo tragar a Panurgo.

Si les Romains (dira quelqu'un) n'ont vaqué à ce labeur de traduction, par quels moyens donc ont-ils pu ainsi enrichir leur langue, voire jusques à l'égaliser quasi à la grecque ? Imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant, et après les avoir bien digérés, les convertissant en sang et en nourriture, se proposant, chacun selon son naturel et l'argument qu'il voulait élire, le meilleur auteur, dont ils observaient diligemment toutes les plus rares et exquisés vertus, et icelles comme greffes, ainsi que j'ai dit devant, entaient et appliquaient à leur langue.²

(Joachim du Bellay, *Défense et Illustration de la Langue Française*, 1549, p. 236)

Las abejas hacen sus panales de las flores de los prados, mas en fin, ponen algo de su casa, pues hacen lo amargo dulce.

(Fray Cristóbal de Fonseca, *Primera parte de la vida de Cristo*, 1596)³

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

(Oswald de Andrade, «Manifesto Antropófago», 1928)

1. Un asunto teórico:

«Por detrás de mi voz otra voz canta» (Circe Maia)

Una prolongada tradición conoce la imposibilidad del origen, en tanto que lugar de autoengendramiento, lugar en que lo que no es, por sí mismo, accede a ser.

Durante cientos (miles) de años, se admitió que lo propio humano está hecho de lo ajeno, sobre todo, si de cuestiones discursivas se trata. Las religiones «del libro» lo tuvieron presente: nuestra vida terrenal puede y debe consistir en la incorporación de ciertos relatos, de ciertas genealogías, de ciertos argumentos (en su doble sentido de «trama» o «concatenación de acciones» y de «premisa» para

—He aquí, dijo Panurgo, un notable capítulo y una glosa muy auténtica. ¿Es esto todo lo que quería decir la botella?». En la enigmática profecía que la diosa Botella hace a Panurgo y a sus amigos, y que Bacbuc interpreta, vuelve a aparecer el tema de la incorporación del libro, gracias a su penetración a través del aparato digestivo. Claro que, ahora, con Rabelais, la ingestión se parodia: ya no se trata del alimento bíblico sino de un líquido alcohólico, de un vino.

2 «Si los romanos (dirá alguno) no cumplieron con la labor de traducción, entonces ¿por qué medios pudieron enriquecer su lengua, inclusive hasta casi igualarla con la griega? Imitando a los mejores autores griegos, transformándose en ellos, devorándolos, y después de haberlos digerido bien, convirtiéndolos en sangre y en alimento, proponiéndose, cada uno según su natural y el argumento que escogiera, el mejor autor, en el cual observaron con diligencia todas las virtudes, hasta las más raras y exquisitas, las que tallaron y aplicaron como injertos en su lengua.» Esta larga cita de Du Bellay se inserta en el inicio del capítulo «Cómo los romanos enriquecieron su lengua» de *Defensa e ilustración de la lengua francesa*, considerado uno de los primeros «manifestos», es decir, uno de los primeros exponentes de un género en que poética y política confluyen.

3 Citado por Amado Alonso, «La interpretación estilística de los textos», en *Materia y forma en poesía*, Madrid: Gredos, 1960, p. 95.

una conclusión). La imagen apocalíptica (y de Ezequiel, cf. epígrafes) de la devoración del libro puede dar cuenta de esa apuesta: nos humanizamos devorando la obra ajena, y en eso radica nuestra diferencia con la divinidad, por definición, autocreada y autosustentada. En tanto que seres humanos, quedamos confinados a parafrasear una enunciación divina, y no podemos no parafrasear.

La Antigüedad griega pensó esa ajenidad del discurso en términos de «técnicas»: para persuadir o para imitar el accionar de los hombres. Ya fuera como técnica «retórica» o técnica «poética», se dio por admitido que la pieza oratoria se asentaba no solo en una serie de procedimientos que podían ser enseñados, sino también en una suma de materiales verbales previos: citas de autoridad, rumores, opinión pública (*doxa*), máximas y proverbios, jurisprudencia, confesiones, creencias, documentos establecidos, ejemplos análogos. En cuanto a la obra poética, no se ponía en tela de juicio que los *mythos*, relatos pasibles de ser contados una y otra vez, eran la cantera inagotable en que se surtían los grandes poetas. En todos los casos, la *techné* griega supone copia del modelo ya infundido por el orden del cosmos.

Con la llamada Modernidad, paulatinamente empieza a gestarse el movimiento que pondrá en tela de juicio la condición ajena de lo propio y que, para este, reclamará su soberanía y su autoridad —como autoría y como autorización—, amén de su interés para uno y para los otros: Montaigne, desde la dedicatoria al lector de su obra, advierte que él mismo será la materia de su libro puesto que hará la pintura de sí mismo («je suis moi-même la matière de mon livre, car c'est moi que je peins»). Claro está que ese «yo» que explícitamente sostiene sus *Essais* está hecho de un número impresionante de discursos ajenos, que van siendo declarados como tales por el autor o que fueron identificados posteriormente por la crítica. Mientras tanto, prosigue la igualmente paulatina fundación de lo que será la lengua propia, proceso particularmente notorio en Francia, que hará que el francés se transforme en lengua una: del reino, de la República o del Imperio, pero idealmente una.

De manera sintomática, dos autores del Humanismo, de esa enorme operación discursiva y política que fue el Humanismo, en los albores de esa Modernidad, vuelven sobre la imagen de la devoración del libro, uno en la ficción y otro en el plano de lo que, pocos decenios más tarde, empezaría a llamarse «essai» («ensayo») y algunos siglos después podría ser calificado de «manifiesto».

Véanse más arriba los epígrafes respectivos de Rabelais y de Du Bellay. Si este poeta de la Pléyade, en su *Défense et illustration de la langue française*, reflexiona sobre la herencia hecha carne («sangre» y «alimento»), sobre la devoración del otro como forma de traducción, de circulación y de renovación del sentido, también, simultáneamente, propone un programa de acción política, es decir, toma partido. De este modo, la *Défense et illustration de la langue française* ha sido considerada como un antecedente del «manifiesto», en tanto que género de intervención política y poética. En cuanto a Rabelais, la ingestión de la «sangre» ajena como forma de renovación del sentido propio adquiere la

forma metafórica que provee la liturgia, en la ingestión del vino que constituye el libro/petaca ofrecido por Bacuc.

Algunos siglos más tarde, a fines del XVIII, la cuestión de «el autor» o de «los autores» colaborará en la fundación de una disciplina, la filología, abocada a elaborar (a crear) un problema y a intentar resolverlo. Me refiero, claro está, a «la cuestión homérica» —a la pregunta por la índole individual o colectiva que es nombrada por el nombre Homero—, inquietud que Friedrich August Wolf y sus amigos abonarán con esmero, cultivando así ese vertiginoso movimiento de ideas que es el Romanticismo.

Porque, sin duda, el Romanticismo, con su reflexión sobre el espacio subjetivo —sobre esa instancia cuyo tenor singular la hace inaccesible a la razón general, es decir, compartida— y consiguientemente con su preceptuada originalidad, habrá sido también uno de los lugares discursivos que pretendieron desconocer la ajenidad de cualquier discurso, encauzando todo decir, desde las fuentes de una emotividad individual intransferible hasta su desembocadura en un texto. Asociada a esto, quedó la «expresión» del poeta, como movimiento que va de un adentro inaccesible a un afuera que lo traduce, a menudo, deficitariamente (y aquí se insertan las quejas y los lamentos por la indocilidad, o por la pobreza, de las palabras ante la riqueza de la subjetividad del poeta).

Por cierto, el Romanticismo fue —es— mucho más que un reclamo por los fueros del yo, rebelde a la generalidad inmóvil de las reglas (poéticas, ortográficas, genéricas, sintácticas, políticas). Basta recordar que figuras descollantes del siglo XIX —Baudelaire, por ejemplo— pensaron la necesaria articulación de la regla heredada, ajena y general, con la voz propia.⁴

Sin embargo, cierto sentido común que asocia Romanticismo con expresión individual de una emotividad dulzona, necesariamente «original» y «propia» en tanto que sentimentalidad experimentada por un «yo», tendió a desdibujar la conciencia de que el discurso propio venía de otro lado.

De hecho, el discurso romántico que forja un creador humano —el poeta— a imagen y semejanza del Creador divino fomenta la imaginaria: *El Hacedor* —irrevocable libro que consagró en Francia a Borges y que juega con la doble designación divina y humana del título— puede retomar sin problema «The Maker», término que en inglés traduce el griego ποιητής (poiētēs) de la *Poética* aristotélica y de los textos bíblicos («The Maker of heaven and earth»).

También, en el plano jurídico —dominio en donde empiezan a tomar forma en el siglo XVIII los derechos de autor y la plena responsabilidad de este ante

4 Véase por ejemplo la agudeza, y la actualidad, de esta reflexión: «No temo que se diga que sería absurdo plantear una misma educación aplicada a una multitud de individuos diferentes. Porque es evidente que las retóricas y las prosodias no son tiranías inventadas arbitrariamente, sino una colección de reglas reclamadas por la propia organización del ser espiritual. Y nunca las prosodias y las retóricas han impedido que la originalidad nítidamente se produzca. Lo contrario, a saber, que prosodias y retóricas contribuyeron a la eclosión de la originalidad, sería infinitamente más verdadero» (*Salon de 1859*, «IV Le gouvernement de l'imagination», *Œuvres complètes*, París: Seuil, p. 399).

sus dichos, vengan estos de donde vengan— se va cimentando la concepción del «yo» como fuente del decir.

Aunque la milenaria percepción acerca de la composición impersonal, o pluripersonal, del enunciado quizás nunca se haya abandonado totalmente,⁵ la idea de un sujeto hablante completamente dueño de su decir —su origen y su garantía— cobró tal vigor y se impuso con tal evidencia que su enjuiciamiento forma parte de lo mejor de la historia intelectual de fines del siglo XIX y del XX. Por ahí pasan Nietzsche y su pregunta por quién habla cuando uno habla; Saussure y su conceptualización de un sistema lingüístico cuyo funcionamiento (sus unidades y su orden) es independiente de la voluntad de sus hablantes; Marx y su elaboración de la historia como «proceso sin sujeto ni finalidad», según fórmula de Althusser; Freud y su intuición sobre el inconsciente en tanto que instancia que procede desplazando y condensando, organizada como un lenguaje, con sus metonimias y sus metáforas, como agregará Lacan.

Por ahí vendrán deslizándose, en el más restringido campo de las teorías literarias, los planteos de la filología y su interés por la identificación de las «fuentes» de un texto, las perspectivas de la estilística y su interés por similitudes o confluencias que nada pueden deber a la época vivida, ni a las ideologías compartidas, ni a las voluntades expresadas. (Así, Leo Spitzer⁶ encontrará lo que en Louis-Ferdinand Céline hay de Rabelais: independientemente de la alegría vivificante del escritor del Humanismo y del amargor desesperanzado del escritor infamado, Leo Spitzer se atendrá a una comparable manera de trabajar con las palabras). También pasará por ahí la estilística según la entendía Amado Alonso,⁷

5 Anotaré apenas dos casos, en dos siglos: el abate Batteux, autor de una poética del siglo XVIII, dirá que Dios no tiene necesidad de imitar, puesto que él crea, pero que los poetas, que no son más que seres humanos, «no tienen más socorro que el de su genio natural, el de una imaginación caldeada por el arte y de un entusiasmo de encargo. Que tengan un sentimiento real de alegría da para cantar, pero una estrofa o dos, solamente. Si se quiere mayor extensión, le tocará entonces intervenir al arte de coser una pieza con nuevos sentimientos, que se parezcan a los primeros. Que la naturaleza alumbré el fuego: el arte lo alimentará y mantendrá». Citado por Gérard Genette («Introduction à l'architexte» en *Théorie des genres*, París: Seuil, 1986, p. 114). Téngase en cuenta que, para Batteux, el término 'arte' sigue siendo la traducción latina del griego 'técnica'. A fines del XIX, Guy de Maupassant, en su novela *Bel-Ami*, describirá una reunión mundana en que los participantes conversan «de memoria», como personajes que siguieran un guión conocido a fuerza de haber sido repetido.

6 Por ejemplo: «Y bien, ¿dónde están los descendientes de Rabelais? La literatura clásica francesa, con su ideal de «le mot juste», la palabra justa, y «le mot mis à sa place», la palabra puesta en su sitio, se separó de la tradición renacentista de la autonomía de la palabra. Sin embargo, persisten corrientes subterráneas; y yo diría que Balzac, Flaubert (en sus *Cartas*), Teófilo Gautier (en sus *Grotesquerías*), Victor Hugo (en su *William Shakespeare*) y Huysmans son, hasta cierto punto, descendientes de Rabelais en el siglo XIX. En nuestro propio tiempo con Fernando Céline, quien puede construir un libro entero con invectivas contra los judíos (*Bagatelles pour un massacre*), podemos ver cómo el lenguaje salta todas sus fronteras». Leo Spitzer, «Lingüística e historia literaria», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos, 1961, p. 40.

7 Particularmente en «Carta a Alfonso Reyes» y en «La interpretación estilística de los textos», en *Materia y forma en poesía*, o. cit.

que buscará identificar y entender lo que cada autor hace con esas fuentes en las que se abreva, o con esas palabras ajenas que llegan hasta lo propio.

En este campo, serán fulgurantes los planteos de Bajtín sobre el discurso, planteos traducidos del ruso al francés durante los momentos de efervescencia teórica, estética y política que se produjeron en Francia alrededor de los años sesenta del siglo xx. El pensamiento de Bajtín, de diferentes maneras, alumbró a Gérard Genette, a Julia Kristeva, a Oswald Ducrot, a Jacqueline Authier-Revuz y a tantos otros cuyo punto de partida sigue siendo una obviedad sin embargo de difícil admisión, por lo muy hiriente que resulta para nuestro narcisismo: cuando hablamos sobre el mundo, inevitablemente también hablamos de lo ya dicho sobre el mundo, hablamos *sobre*: después —por encima— y a propósito de lo ya dicho.

En América, el Movimiento Antropófago, con su Manifiesto, volverá a poner sobre el tapete la vieja historia de la devoración del libro, de la incorporación del otro a través de la incorporación de sus palabras. De nuevo, lo que en Bajtín es descripción de un estado de cosas, en Maupassant es verificación desengañada y en Borges es práctica asombrada (quizás gozosa), en el Movimiento Antropófago se torna, como con Du Bellay durante el Renacimiento francés, manifiesto, propósito, decisión política.

Aquello que Borges había calificado de «ejercicios de un tímido», a saber la reescritura de relatos que ubicaba entre los pertenecientes a la *Historia universal de la infamia* (reescritura que en Borges supuso declarar las fuentes de donde se habían tomado esos relatos), ahora con el movimiento de Oswald de Andrade aparecía presentado como un programa de acción político y estético, como un deber de nuestro ser americano.

Lo que en Borges fue una práctica poética juguetona y grave —apropiarse de lo ajeno haciéndolo pasar por propio o declarando su ajenidad, o declarando la ajenidad de lo propio en un tendal de citas apócrifas: entreverando la frontera entre lo propio y lo ajeno—, en los brasileños asumió la forma más unívoca del panfleto político.

En todos los casos, supuso contrariar el cliché que hace del autor una suerte de barón de Münchhausen, capaz de elevarse a sí mismo por los aires tirándose por los cabellos, capaz entonces de ser su propia —su autárquica— fuente de energía.

Es en este orden de ideas que se ubica el trabajo que sigue. Ya sea que pensemos el texto onettiano dentro de la tradición filológica decimonónica que procura remontar hasta «las fuentes», ya sea que lo pensemos según la tradición posterior que lo entiende como el término de «una red de relaciones» que lo abarca y lo trasciende, lo que está siempre en juego es una entidad corrida, fuera de lugar, deslocalizada, siempre proveniente de un allende. Como se esbozó rápidamente líneas antes, algo similar puede decirse de las perspectivas culturalistas, de las exploraciones e identificaciones de «hibridaciones», «transculturaciones» y «antropofagias»: para todas ellas, lo uno está hecho de lo otro.

Naturalmente, esto supone alejarse de perspectivas en las que el narrador es concebido como una suerte de observador privilegiado de un mundo material que lo precede y que él capta. Por mucho que las argumentaciones e ilustraciones contrarias se acumulen y se complejicen, las perspectivas crasamente positivas siguen gozando de excelente salud.⁸ De ahí, estas líneas que se empeñan en empañar el nítido espejo que el positivismo manipula.

Ahora bien, ¿para qué? ¿Cuál es el sentido de esa labor identificatoria, en el caso de Onetti? ¿El marco teórico general, por poderoso que sea, alcanza para justificar una indagatoria que verifique su implacable cumplimiento, también en Onetti? Se recordará la manifiesta indiferencia, por ser piadosos con este presente estudio, de Onetti con respecto al problema que aquí lo tendrá por centro:

Ahora, a mí, personalmente, me importa un corno de dónde haya sacado Borges sus cuentos: si los ha sacado de Melville, o de Marx. A mí lo que me importa es el talento literario de Borges. Y por eso, cuando hablan de él en relación con mi obra yo me pregunto: poné ahí una serie de cuentos de Borges, y luego poné los relatos de ese individuo de la Saga de Santa María, ¿cómo se llama? Y mirá qué pasa. Vos como crítico, encontrame la comparancia. (Juan Carlos Onetti)⁹

En esta charla con Emir Rodríguez Monegal, Onetti declara, casi parece que declamara o reclamara, su espléndida indiferencia con respecto a la cuestión de las fuentes de una obra, reivindicando en cambio el polo de la creación, y clamando por un talento autoral que, de acuerdo con cómo Onetti se expresa, parecería que el interés por las fuentes estuviera menoscabando. Claro que esto es un juego coquetero como cualquier otro, juego según el cual interesarse por las fuentes de una obra supone menoscabar al autor y, consiguientemente, la indiferencia por estas podría suponer una marca de respeto. Claro, también, que como en tantas argucias, la premisa no es necesariamente verdadera; de hecho, raras veces, el interés por las fuentes de una obra va en detrimento de la admiración por el autor. Salvo los casos de conductas delictuosas o sospechables, la crítica interesada en las fuentes de una obra suele ser llevada por su fervor por el autor. Interesarse en las fuentes es practicar cierta forma de devoción por el creador.

No hay que suponer que el finísimo Onetti ignorara el móvil admirativo que mueve a la crítica que indaga sobre fuentes; quizás pueda suponerse que el muy romántico Onetti —romántico en el sentido fuerte, europeo y no trivial

8 Véase por ejemplo lo que dice Carlos Maggi, amigo de Onetti y renombrado miembro de la llamada Generación del '45, a propósito de la labor literaria: «Los novelistas miran, ven una realidad y la cuentan» (entrevista a C. Maggi, realizada por G. Gómez y J. G. Lagos, *La Diaria*, 11/1/2013).

9 Emir Rodríguez Monegal, «Conversación con Juan Carlos Onetti». *Eco*, Bogotá, v. 20, n.º 119, marzo 1970, pp. 442-475, recogido en Juan Carlos Onetti, *Obras Completas III. Cuentos, artículos y misceláneas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009, edición de Hortensia Campanella, prólogo de Pablo Rocca.

de la denominación¹⁰— prefiriera oponer la vertiente «artista» —por fuera de la crítica, de la universidad, de la academia, de la seriedad— a la vertiente institucionalizada, susceptible de ocuparse de minucias de esa naturaleza.

Como sea, a la pregunta sobre el sentido de buscar fuentes onettianas, responderé con una razón de orden crítico y otra razón más ampliamente política.

2. Un asunto crítico: Fantomas, Gertrude, Ney, Constant le Marin, Stein, Carr, Napoleón...

La crítica suele señalar los múltiples vínculos de Juan Carlos Onetti con la lengua inglesa y con los autores anglosajones. Se recuerda entonces que Onetti trabajó como periodista de la agencia Reuter, que fue traductor del inglés y, sobre todo, admirador constante de William Faulkner, a quien otorgó el insuperado título de «padre y maestro mágico».

Con menor frecuencia la crítica se ha detenido en la intensa relación de Onetti con el idioma francés y su literatura, a pesar del lugar fundador que le adjudica el propio Onetti, en la única conferencia que en su vida pronunció: «Por culpa de Fantomas».¹¹

De igual modo, bastaría recordar que Onetti contó haber leído por primera vez *Santuario*, la novela de Faulkner, en la traducción francesa, como también bastaría tomar nota del singular lugar otorgado por Onetti a Marcel Proust, o de sus referencias a Balzac y de la constancia de los personajes onettianos de una ficción a otra, procedimiento narrativo cuya paternidad suele ser atribuida al Balzac de la reticular *Comedia humana*. Comparablemente, alcanzaría con considerar el altísimo número de autores franceses que son aludidos, mencionados, comentados, denostados y elogiados por Onetti, en su correspondencia con su amigo Julio E. Payró, en sus notas periodísticas y en su obra de ficción. Un listado desordenado y no exhaustivo incluye a: Proust, Céline, Baudelaire, J. J. Rousseau, Ronsard, la Pléyade, Mme de Sévigné, Paul Valéry, Marcel Achard,

10 Remito aquí a lo planteado por Carlos Real de Azúa con respecto al Romanticismo y su travesía oceánica: «El Romanticismo uruguayo no rebasó por ningún lado el área temática, ni el espectro de tonos de sentimientos que peculiarizaron al romanticismo europeo. Y puede decirse, inversamente, que extensas zonas de esa área, de esos espectros, no fueron siquiera percibidos por él. Así, y fiel a la índole mesurada, parca de nuestras expresiones culturales, faltó, por ejemplo, en nuestro Romanticismo, toda manifestación de la rebeldía metafísica, religiosa y social que del otro lado del océano se expidió a través de algunos grandes escritores de Francia e Inglaterra [...]». *Capítulo Oriental 5*, «Los clasicistas y los románticos», Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968, p. 68. Más adelante, volveré sobre esta cuestión.

11 En esta conferencia pronunciada en Madrid, en 1974, Onetti se reconoce como «simplemente un lector» y recrea su mito de origen: el niño ya «enviado» con la lectura un día se entera de que un pariente lejano posee la colección completa de las aventuras de Fantomas, por lo que recorrerá diez kilómetros a pie en busca de esos volúmenes, día tras día. En una segunda escena fundadora, el niño se hace la rabona para ir al Museo Pedagógico a leer las novelas de Julio Verne, que dice haber devorado en su totalidad. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 284, febrero de 1974, recogido en *Obras Completas III...*, o. cit.

Jean Sarmant, Rimbaud, Verlaine, los Goncourt, Huysmans, Sartre, Maurois, Francis Carco, André Gide, R. Martin du Gard, Aragon, Pierre Benoit y un etcétera prolongadísimo.

Tampoco, hasta donde sé, se ha señalado lo que siempre tuvimos ante los ojos, a saber, el nombre de Gertrude Stein, musa o pope —seguramente anfitriona— durante casi cuarenta años en su apartamento de la rue de Fleurus, de lo mejor que las artes daban en París, estadounidense intensamente parisina como solo puede serlo una extranjera. Su nombre, Onetti lo inscribió para siempre, en *La vida breve*, partido entre Gertrudis y Stein. Como quizás también puso a su amado Louis-Ferdinand Céline en su *Pozo*, ocultándolo anagramatizado en Eladio Linacero.

Por otra parte, la lectura de los manuscritos de Onetti custodiados por la Biblioteca Nacional (BN) muestran la abundancia y contundencia del universo francés en numerosas anotaciones que no llegaron a la imprenta: la provisoria voluntad de dar el francofonísimo nombre de «Constant le Marin» a quien luego conoceríamos como Jacob van Oppen;¹² o un temprano papelito recortado y pegado en que Onetti escribió para sí unas palabras, sin autoría declarada, pero reconocibles como de Baudelaire.

Y esos manuscritos muestran también una muy tardía, casi postrera, referencia (no anterior a 1992, puesto que está inscrita en la agenda correspondiente a ese año) a *Bubu de Montparnasse*, novela francesa de gran éxito en 1901, que ya había sido mencionada por Onetti más de cincuenta años antes, en 1937, en un artículo que suele ser considerado como el primero onettiano del que se tenga noticia,¹³ la misma novela *Bubu de Montparnasse* cuyo autor es nombrado como «el dulce Charles-Louis Philippe» en la segunda nota que Onetti publica en el segundo número de *Marcha*.

12 Ana Inés Larre Borges, estudiosa pionera de los manuscritos de *Jacob y el otro*, basándose en que Constant/Jacob insulta una vez a Orsini «en alemán purísimo, casi en prusiano», especificación que ya se encuentra en las versiones onettianas iniciales y permanece invariada, considera: «Onetti pensó su personaje como alemán aun antes de cambiarle el nombre de Constant le Marin por el de Jacob van Oppen» (*Deslindes*, n.º 4-5, Montevideo: Biblioteca Nacional, 1994, p. 123). El asunto puede ser discutido. Por un lado, el apellido «Van Oppen» es más holandés que alemán, lo que explicaría la especificación acerca de la variante germánica empleada: el personaje se esmera para el insulto final y no emplea una dialectal forma flamenca, sino la «pura», la prusiana. Por otro lado, «Constant le Marin» es el sobrenombre que toma Henri Herd (Lieja, 1884), dos veces campeón mundial de lucha, oriundo de un país, Bélgica, de bilingüismo franco-germánico. Henri Herd ganó su primer título en París en 1921 y el segundo en Buenos Aires en 1924, cuando Onetti tenía quince años. Según fuentes de Internet, este campeón se alistó en el ejército belga en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Fue herido, en el muslo, como el personaje bíblico y como el personaje onettiano (aunque más estrictamente, el personaje onettiano, como el pintado por Delacroix, es trancado en el muslo). Henri Herd alias Constant le Marin murió en 1965. Se lo recuerda como quien llevó la «escuela liejesa de lucha más allá de los mares y de los océanos».

13 Cf. Pablo Rocca, *Primera recepción crítica de Francisco Espínola*, Montevideo: Universidad de la República, 2002. Artículo de Onetti sobre texto dramático de Espínola, recogido en *Obras Completas III*, o. cit.

¿Cómo no señalar, de entrada y siguiendo con este picoteo, que *Tiempo de abrazar* (1933), la primera novela de Onetti, tiene por protagonista a un personaje, Julio Jason, que se opone a M. Gigord, un viejo profesor (francés) de Literatura Francesa, de quien busca diferenciarse como un romántico busca negar a un clásico? En el otro borde de su tiempo, sesenta años más tarde, Juan Carlos Onetti concluye *Cuando ya no importe* (1993), su postrera novela, con palabras que, en el último párrafo, reúnen el «lloverá siempre» del uruguayo Denis Molina y el «cementerio marino» del francés Paul Valéry.

Entre estos dos extremos, se mantuvo la fidelidad al nombre de Valéry — nombrado en *Tiempo de Abrazar*: «Luego le hablarían de sensibilidad, de imágenes, de neoclasicismo y de Valéry» y citado, como recién se dijo, en el último párrafo de *Cuando ya no importe*—; y la fidelidad al nombre de Napoleón, también presente en *Tiempo de abrazar* («Algo así como el Napoleón de los viajes metafísicos») y en *Cuando ya no importe*, en la referencia al «exilio en mi santa helena personal». Entre estos dos extremos, el del tiempo que alberga y el del tiempo que abandona, la literatura y la lengua francesa no dejaron de estar presentes de múltiples formas en la obra de Onetti, y a esas presencias hasta ahora poco atendidas estarán dedicadas las páginas de estos estudios.

Sin embargo, a esta razón de índole crítica, que tiene que ver con una verdad emanada de las lecturas a las que dio lugar su obra, sumaré otra que tiene que ver con una verdad de índole política, en el sentido de una verdad —entre varias en disenso, virtuales o efectivamente sustentadas desde otros lugares discursivos— a la que consentimos de buen grado incorporarnos, al ser atraídos por la fuerza de interpelación que ejerce sobre nosotros.

3. Un asunto político: tiquismiquis y otras amenas superficialidades imitadas de lo no bueno francés

Los años sesenta constituyeron en Francia un momento de particular brillo intelectual: teórico y artístico, estético y político. Una pléyade de pensadores y de artistas —o de artistas pensadores, o de pensadores artistas— de forma no homogénea sino a menudo contradictoria, polémica o divergente sumó esfuerzos para poner en tela de juicio los fundamentos políticos y estéticos de la sociedad. Por cierto, el llamado Mayo del 68 fue la expresión callejera y beligerante más notoria de un movimiento que no dejó lugares eximidos, sin conmovir.

Como otras veces, y como quizás solo así pueda suceder, una sociedad hiper regulada, hiper ordenada, hiper civilizada —hiper organizada por el logos— dio a luz un movimiento que interrogó el propio concepto de «orden»: lingüístico, discursivo, social, económico, sexual, representativo, genérico (relativo a los géneros literarios y cinematográficos, particularmente).

De alguna manera, podría pensarse que el movimiento intelectual, teórico y político, que aconteció entonces en Francia fue en alguna medida comparable a los que se habían dado en el siglo XVIII y en el siglo XIX; en todos esos casos,

con respuestas estatales más o menos cruentas, se trató de revolucionar, de hacer que los órdenes establecidos pegaran una vuelta, imaginando otros fundamentos sobre los cuales asentar el edificio social.

De estos años sesenta franceses, previos a la dictadura, arribaron pocas o aisladas noticias a Uruguay. Llegaron algunos eslóganes que condensaban algunos de los sentidos de la revuelta (la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay, FEUU, publica una colección de grafitis del Mayo francés, en el mismo año 1968), aunque a menudo se los entendiera como «lujo» de país «rico» o como enmienda a la ausencia histórica de su propio movimiento cordobés; asimismo llegaron noticias de un espíritu libertario y antiautoritario y una confirmación de que la lucha era planetaria, aunque la vanguardia estuviera en casa, es decir, en América Latina o en el sureste asiático, en Vietnam y en Camboya, que también conocían y resistían el orden imperial.

En aquellos años anteriores a la dictadura fueron escasos los uruguayos que siguieron al día con los pensadores franceses más estrictamente contemporáneos —con los que estaban desarrollando un pensamiento de ruptura—, como si la liberación nacional o el latinoamericanismo impusieran hacia ellos una sospecha, o una prescindencia, como si la lectura de esos autores franceses fuera, en el mejor de los casos, una pérdida de tiempo, ante la fuente de conocimiento que constituían otros combates, que podían incluir geografías inesperadas como la de la guerra de liberación argelina, o la de la chipriota, o la del terrorismo desarrollado por el movimiento sionista en Palestina. En cuanto a las fuerzas revolucionarias de corte más universalista y clasista —en cuanto al Partido Comunista—, miraban con desconfianza a una serie de pensadores, la mayoría de los cuales se mostraba particularmente crítica con respecto al ya carcomido poder soviético, sin que por eso hubiera sin embargo renunciado a su condición de marxistas-leninistas. El ejemplo de Althusser, en ese sentido, es emblemático: demasiado comunista para unos, demasiado díscolo (pequeñoburgués cuestionador) para otros.

Sin ninguna duda, hasta que se produce la dictadura, los autores franceses están extremadamente presentes en Uruguay, basta revisar las bibliotecas públicas y privadas para constatarlo y dar crédito a la fama de país francófilo. En ese universo intelectual predictadura, si se deja ahora de lado a los escritores que integran el panteón literario del siglo XIX francés, la figura de Sartre descuella: se leen sus novelas, en particular *La Náusea* y la trilogía *Los caminos de la libertad*, su teatro y sus textos ensayísticos; se lee a Sartre y se lo tiene presente al escribir. También, los lectores uruguayos siguen la obra de Albert Camus (muerto en 1961) y de Georges Bataille (muerto en 1962), en menor medida; André Gide (muerto en 1951) y André Malraux (muerto en 1976, pero cuya obra novelística fundamental había terminado de escribir desde mucho antes, en los años 30) son también populares y con buen público. En el Instituto de Profesores Artigas (IPA) los futuros profesores de Historia estudian, en francés, a Marc Bloch y a Lucien Febvre, fundadores de los *Annales*

d'histoire économique et sociale,¹⁴ en Ciencias Económicas se lee a Raymond Barre y en cuanto a la Facultad de Medicina de Montevideo, ahí se lee el *Traité d'anatomie humaine*, en cuatro volúmenes, de Léo Testut, médico y profesor de Lyon. (Tanto se lo lee, que «el Testut» emerge en Onetti, cuando su narrador da la palabra al doctor Díaz Grey: «Fernández se acarició velozmente la cara flaca, comprobó sin esfuerzo la existencia de todos los huesos que le había prometido Testut y se puso a mirarme...».)¹⁵

Ahora bien, esta familiaridad con la bibliografía francesa (y en francés) venía de antes, de mucho tiempo antes, y en la predictadura su impulso no hizo más que mantenerse: se siguió leyendo a «los franceses» que se venían leyendo, sin más.¹⁶

Porque en esos años también se produjo un quiebre, o se reeditó —se actualizó— un quiebre que igualmente venía de muy lejos: el quiebre que por un lado muestra el orgullo de la francofilia —la índole no meramente europea, sino particularmente francesa de la cultura uruguaya— y que por otro lado, pero simultáneamente, exhibe la vergüenza por un «afrancesamiento» percibido como traición a la patria o, por lo menos, como ínfulas desorbitadas, es decir fuera de lugar, fuera del lugar americano. En más de una oportunidad, este doblez moral —este destino exorbitado y este destino ensimismado— se tramitó tácitamente a través de un conflicto también presente en «lo francés». (Sin duda, este quiebre supera el ámbito de «lo francés», puesto que dicho doblez moral hace a la fundación como Estado nación de una comunidad que obedeció a pie juntillas el mandato imperial de ser «independientes».)

14 Y puede agregarse: Gilbert Laforgue (*La haute antiquité*), Pierre Riché (*Grandes invasions et empires*), Bernard Guillemain (*L'éveil de l'Europe*), Jean Favier (*De Marco Polo à Christophe Colomb*), Michelle Morineau (*Le VII^e siècle*), Suzanne Pillorget (*Apogée et déclin des sociétés d'ordres*), François Dreyfus (*Les Temps des révolutions*), Albert Jourcin (*Prologue à notre siècle : 1871-1918*), Pierre Thibault (*L'âge des dictatures*), Ernest Labrousse (*La crise de l'économie française à la fin de l'Ancien régime*), René Remond (*Histoire des États-Unis*), Jacques Lambert (*Amérique latine : structures sociales et institutions politiques*), S. Baille, F. Braudel y R. Philippe (*Le monde actuel. Histoire et civilisations*), Louis Hambis (*Gengis Khan, Attila et les huns*), Louis Girard: André Aubert, F. Durif, P. Labal y R. Lohrer (*Le monde de 1328 à 1715*), M. Arondel, J. Bouillon, J. Le Goff, Rudel (*Rome et le Moyen Âge jusqu'en 1328*). En cuanto a autores franceses leídos en traducción: Louis Bréhier, E. Lambert, C. Lévi-Strauss, Blanchet, Duroselle, Edouard Perroy, R. Mousnier, André Aymard, Laurette Séjourné, Jeannine Auboyer, Maurice Crouzet, Lucien Febvre, Jacques Godechot, Albert Soboul, Albert Mathiez, Jean Delumeau, J. B. Duroselle, Jacques Heers, R. Remondon, Jacques Heurgén, André Leroi-Gourhan. Agradezco este listado a la profesora Ana María Martínez Paladino, quien asegura que no es exhaustivo.

15 «Jacob y el otro», en *Tan triste como ella y otros cuentos*, o. cit., p. 209

16 Quizás no pueda decirse lo mismo con respecto a la filmografía: el público uruguayo —montevideano— siguió recibiendo y mirando el cine de ruptura, producido por una pléyade de realizadores que, como críticos, desarrollaban una reflexión rigurosa sobre el arte cinematográfico, acompañando o, mejor dicho, constituyendo una nueva estética y una nueva política. La llamada *nouvelle vague* es seguida de cerca en Montevideo, en donde las salas comerciales, y los cineclubes, estrenan a Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol, Resnais, Chris Marker, etcétera.

En ese sentido, vale la pena considerar un momento, que ya tiene más de cien años, en que ese quiebre se dio a conocer; lo mostraré en palabras de un español de fuste, un escritor vasco y francófono: Miguel de Unamuno. En 1906, a raíz de un libro de Carlos López Rocha —*Palideces i púrpuras*— prologado por Julio Herrera y Reissig, Unamuno escribe y publica en *La Nación* de Buenos Aires:

Pero en mi vida he leído un conjunto mayor de necesidades y simplezas, disputándose el autor en verso y el prologuista en prosa, a quien dice más tonterías. [...] Lo que aquí, en España, ha desacreditado a los escritores hispanoamericanos, en especial a los poetas, es la deplorable frecuencia con que se nos vienen con cosas exóticas y librescas, con fantasmagorías pseudohelénicas, tiquismiquis de psicología bulevardera y amenas superficialidades imitadas de lo no bueno francés. Y como no nos dan la impresión de América, ni menos la de Europa, los dejamos a un lado.¹⁷

Esta evaluación negativa —esta condena— no es exclusivamente «española», suponiendo que tal cosa existiera. Estas palabras podrían ser encontradas en boca de unos cuantos americanos, que la hubieran suscrito entonces y, muy seguramente, hoy, sin dificultad. Por cierto, en los oídos montevideanos de 2014 se produce un eco curioso entre el unamuniano «tiquismiquis» («escrúpulos o reparos vanos o de poquísima importancia», «expresiones o dichos ridículamente corteses o afectados», según el diccionario de la Real Academia Española, RAE) y el presidencial «viruviru». En ambos casos, la morfología risible de la palabra delata lo irrisorio de un decir, su vacuidad y su fatuidad.

El año siguiente, y ahora en *La Razón* de Montevideo, Miguel de Unamuno vuelve a la carga, en esta oportunidad a propósito de una antología poética americana, que también integra Julio Herrera y Reissig:

Nada me parece más postizo y falso en esas tierras que el soñador pseudoaristocrático que se encierra en la torre de marfil para descifrar quimeras en las nubes, dirigiendo trovas a la luna. Lo fuerte literariamente, lo noble, lo hermoso, lo duradero, que conozco de las letras americanas, es casi todo que se escribió o se dijo buscando un objetivo inmediato. Y no poco de ello es obra de hombres de acción.¹⁸

Dejando ahora de lado la muy poco republicana cuestión de lo «pseudoaristocrático», cuestión que se anula por lo inadmisibles de la pretensión —como si lo «aristocrático» sin «pseudo» sí gozara de una legitimidad tal, que le generara derechos o preeminencias ante lo «pseudoaristocrático»: como si hubiera alguna forma «aristocrática» que no fuera «pseudo», es decir, fruto de una impostación histórica—, las palabras de Unamuno establecen un mundial reparto de tareas. A América le corresponde ocuparse de lo inmediato, de lo que se encuentra

17 Tomo la cita, y coincido con su análisis que intento proseguir por otra vía, de la formidable biografía de Julio Herrera y Reissig que compuso Aldo Mazzucchelli, *La mejor de las fieras humanas*, Montevideo: Santillana, p. 503.

18 Aldo Mazzucchelli, o. cit., p. 503.

al alcance de la mano y de la acción, lo que tiene un propósito identificable; a Europa le corresponde lo elevado, lo abstracto, la reflexión.

Mutatis mutandis, se encuentra aquí, en palabras de Unamuno, la milenaria ambición de regimentar las experiencias sensibles e intelectuales: para los trabajadores manuales, el necesario conocimiento de las rutinas ligadas a su trabajo; para los hombres libres, el cultivo del espíritu y del cuerpo. Dicho en términos de Unamuno, en América, pretender «descifrar quimeras en las nubes» es «positivo» y «falso», mientras que la «obra de hombres de acción» no es ni postiza ni falsa.¹⁹ Por supuesto que, patentemente, Unamuno omite explicar en virtud de cuáles particularidades «la obra de hombres de acción» sería más americana que la «ensoñación». En consecuencia, cabe recordar la respuesta que la tradición ha dado repetidamente: la «ensoñación» —llamémosle así a cualquier conocimiento o actividad intelectual no directamente destinados a un «objetivo inmediato»— es una actividad superior, propia de hombres libres. En el planteo de Unamuno, los americanos, en su conjunto, son equiparables a los hombres no libres —impedidos o limitados en el goce de sentir y de pensar— puesto que constreñidos a emplear su tiempo en obtener el sustento propio y ajeno, urgidos siempre por lo inmediato y por ende privados de poder alzar la mirada hacia lo alto, hacia donde vagan las nubes.²⁰

También, del orden unamuniano se desprende que el buen americano será aquel que se conecte con el buen francés, mientras que el mal americano es quien imita «lo no bueno francés», resumible en las cosas «librescas», claramente opuestas a «un objetivo inmediato» y a la «obra de hombres de acción».

¿Qué otra cosa que culpa y vergüenza puede infundir la traición a lo propio —a su realidad hecha de seria urgencia—, traición que se consuma al desatender lo inmediato y atender la «ensoñación», lo «libresco» y lo «postizo», «superficial», «falso» y «ameno»?

En este drama de la traición, una serie de adjetivos peyorativos provenientes del positivismo francés son dirigidos contra un pensamiento caracterizado

19 Véase más adelante («Un trayecto y tres estaciones») el hallazgo, en los manuscritos autógrafos, de una página en donde Onetti recorta y pega un papelito en que retoma, en español, las palabras de Baudelaire: «Las nubes, las maravillosas nubes. Extranjero pero no amas». Años más tarde, en crónica madrileña, Onetti se referirá explícitamente al entretenimiento del extranjero baudelaireano, dedicado, como Hamlet, a ver cómo se hacen y se deshacen las figuras que forman las nubes...

20 Nuevamente, *mutatis mutandis*: Jacques Rancière suele recordar un reparto comparable que, con ánimo denunciatorio y talante irónico, hace el cineasta Jean-Luc Godard, cuando sostiene que a los palestinos conviene el cine documental y a los israelíes corresponde la ficción. Esa boutade de Godard denuncia la creencia según la cual la «ficción» (la «ensoñación», en términos de Unamuno) no pueden permitírsela los palestinos, urgidos por una situación histórica que los obligaría a limitarse a documentarla para mejor combatirla; en cambio, los israelíes vencedores y asentados en el progreso de su nación, al no estar compelidos por inmediatez alguna, podrían darse el lujo de la «ficción». Por cierto, ni Godard ni Rancière comparten ese reparto infame entre la terrenal inmediatez documental y la celeste ensoñación ficcional; en cambio Unamuno, si nos atenemos a esa cita, sí parece inscribirse en esa concepción.

como «lo no bueno francés». Un drama que se juega en otras tierras se escenifica también en estos parajes, reformulándose en términos de identidad americana, de imperativa asunción de «lo propio». (Claro que el asunto no deja de ser gracioso: un vasco español nos conmina a que no sigamos a ciertos franceses, sino a otros, para que así podamos ser «nosotros mismos», es decir, para que así, embadurnados de supuesto color local, podamos ser reconocidos, por los europeos, como «americanos»...)

En 1903, tres años antes de que Miguel de Unamuno lanzara invectivas contra un Julio Herrera y Reissig poco «americano» y demasiado «libresco», cinco mil montevideanos habían participado en un mitin anarquista convocado para denunciar el asesinato, en París, del escritor Émile Zola, de quien se decía, entonces y hoy, que había sido víctima de un crimen (durante la noche sus enemigos habrían bloqueado el tiraje de la chimenea de su dormitorio, provocando su muerte por intoxicación con monóxido de carbono, mientras dormía) que solo podía ser un crimen político, llevado a cabo por las fuerzas reaccionarias.

En Montevideo, cinco mil manifestantes, en especial obreros, escuchan el discurso que en ese mitin les dirige Roberto de las Carreras, entonces amigo e interlocutor constante de Julio Herrera y Reissig. Roberto de las Carreras, entre otras cosas, denuncia que la Asociación de Estudiantes encabece la manifestación de protesta:

¡Ciudadanos! Protesto en nombre de *La Rebelión* contra la promiscuidad de este mitin. Los estudiantes ultra burgueses de Montevideo, futuros abogados, cultivadores y tergiversadores de leyes, han tenido la inconcebible audacia de acaparar el homenaje al gran libertador Zola, pretendiendo hacer número con el pueblo, y arrastrarlo como comparsa al mitin de su intelectualidad decorativa. Por su parte, la Asociación de la prensa rufianesca, venal y solapadamente burguesa, rastrera defensora del capital, cobarde enemiga del obrero, que construye una liga sólida y pusilánime para acallar la voz de todas las protestas, la Asociación de la Prensa conservadora y política, de la Prensa indígena, se ha permitido convocar al pueblo, para rendir tributo a esa gloria de la sinceridad, al defensor de Alfredo Dreyfus.²¹

Este episodio no solo ilustra la presencia masiva, en Uruguay, del universo discursivo francés, la muerte de uno de cuyos exponentes es capaz de convocar una numerosa manifestación de pesar. También y sobre todo, el episodio ilustra la forma de esa presencia masiva, su índole y su tenor, que reúne a Julio Herrera y Reissig y a Roberto de las Carreras —dos personajes intratables, en ruptura

21 Tomo el dato de A. Mazzucchelli, o. cit., pp. 304 y 799. Esta biografía que Aldo Mazzucchelli dedicó a Julio Herrera y Reissig cita partes importantes del discurso de Roberto de las Carreras, publicado el día siguiente por la prensa anarquista. La arenga de Roberto de las Carreras tuvo fin con los palazos que distribuyeron las fuerzas del orden. En esos mismos días, agrega Mazzucchelli, Julio Herrera y Reissig traduce y entrega para su publicación «Nina», un poema de Émile Zola.

radical con las instituciones políticas, morales y poéticas del Montevideo del 900— junto con parte del también intratable movimiento anarquista.

Los dos refinados lectores de poesía francesa, los dos afrancesados auto-proclamados «decadentes», los dos condenados y ninguneados como elitistas y vacuos se abrazan, en el mismo gesto, con los portadores de una protesta radical, instalados en un horizonte siempre en fuga. Una protesta y un cuestionamiento que, desde la postdictadura uruguaya en adelante (y probablemente desde años antes), serán tildados de inconducentes, de destructivos, de anticuados, de superados por el avance del progreso: tachados de vanos, en el mejor de los casos.

La presencia de «lo francés» no solo es masiva —en el caso de la manifestación por la muerte de Zola, es masivo el número de manifestantes—, sino que su tenor es la insumisión y el no compromiso con lo declaradamente despreciado. Su vocación es la que ejerce otro orden, otra inteligencia, otra lectura del mundo.

Esa tradición insumisa, encarnada en la Revolución de 1789, pero también en 1792, en 1830, en 1832, en 1848, en 1871, en 1968 y en 1996, que circunstancialmente abrazaron Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras, hoy quedó silenciada, transfigurada en lo risible, lo exquisito y/o lo baladí: lo imperiosamente prescindible. Hubo una generación, a menudo calificada de «elitista» y de «torremarfileña», que también tuvo como lecturas vivibles —como lecturas gracias a las cuales la experiencia vital cobra espesor intelectual y sensible— las páginas de *Los miserables*, en particular aquellas en que Victor Hugo cuenta las reuniones y las vicisitudes del círculo revolucionario «Los amigos del ABC».²²

Vale la pena considerar este cenáculo de estudiantes del Barrio Latino al que pertenece Marius y que lidera Enjolras, quien muere en junio de 1832 en una barricada, mientras Marius es salvado por el antiguo presidiario Jean Valjean, iletrado que aprendió a leer en la cárcel. El cenáculo lleva pues por nombre «Les amis de l'ABC», denominación que nítidamente declara su doble índole. Por un lado, la letrada, abecedaria e instructiva; por otro lado, la política, denunciatoria e insurreccional. En efecto, en *Les misérables*, el propio narrador explica que «l'ABC» es también «l'abaissé» (fonéticamente igual a «labécé»), es

22 Escribe Mazzucchelli: «Aquellos jóvenes montevidianos que leían en voz alta ese fragmento del Libro III de *Les misérables* se creían todavía vehículos de utopía y destinados a alguna revolución. Es desde ese lugar imaginario que Herrera y Reissig se empieza a involucrar a la vez en la poesía y en la vida cívica, en medio de una crisis que se agudiza, del sector político de su tío Julio. Sus encuentros en el ala apartada de habitaciones de la casa de la calle San José no desmienten la descripción que se hace en *Les misérables* de las reuniones del círculo revolucionario de Los amigos del ABC, y esos mismos nombres —Enjolras, Combferre, Jean Prouvaire, Feuilly, Courfeyrac, Bahorel, Lesgle o Laigle, Joly, Grantaire— sabemos que habían adoptado los visitantes de la casa. Por supuesto que el anfitrión era el Enjolras del grupo. Con la cabeza llena de imágenes de la revolución pues, de esa evidente y tan repetida conciencia casi adolescente que ve la pureza de principios e ideas como posibilidad cierta, se va a ver envuelto Herrera y Reissig a partir de aquel año 97 en los sucesos políticos que atañen de modo igualmente directo a su país y a su familia. Esos episodios van a ser su entrada en la poesía, una entrada bélica y exaltada» (A. Mazzucchelli, o. cit., p. 72).

decir «el rebajado» o «el menoscabado», es decir «el pueblo», según Enjolras y los otros miembros del cenáculo.

De un sentido a otro, de «amigos de las letras» a «amigos del rebajado», se pasa por un juego de palabras, por un juego propio de poetas políticos. Esta confluencia de miras estéticas y políticas es reiteradamente proclamada por Victor Hugo:

Es la tendencia de nuestro tiempo y la ley del resplandor de la Revolución Francesa; los libros, para responder a la ampliación creciente de la civilización, deben dejar de ser exclusivamente franceses, italianos, alemanes, españoles, ingleses, y hacerse europeos; aun digo más, humanos. De ahí una nueva lógica del arte, y de ciertas necesidades de composición que modifican todo, inclusive las condiciones, antaño estrechas, del gusto y del idioma, que deben ampliarse como el resto. En Francia, ciertos críticos me reprocharon, para alegría mía, estar fuera de lo que ellos llaman el gusto francés; yo quisiera que ese elogio fuera merecido.²³

Varios estudiosos han señalado la fuerza subversiva —anticapitalista— del Romanticismo,²⁴ fuerza esta asentada en un nuevo ordenamiento de lo sensible y de lo decible, al punto que se puede sostener que «la revolución social es hija de la revolución estética».²⁵

Si consideramos el carácter de «piso» que Aldo Mazzucchelli atribuye a Victor Hugo en las lecturas de Herrera y Reissig²⁶ y si recordamos el antes referido análisis de Real de Azúa²⁷ acerca de la pérdida de mordiente político y estético que sufrió el Romanticismo al cruzar el océano, podremos considerar la derrota reiterada que, en Uruguay, sufrió la corriente del pensamiento francés más radical y removedor, encarnada en las fuerzas que, desde fines del XVIII y a lo largo del XIX y del XX, han elaborado otra sensibilidad y otra inteligibilidad —otro régimen de escritura.

Y, entre nosotros, esa derrota consistió en reivindicar la transparencia y la aproblematicidad de las letras (del lenguaje y de la literatura), a lo sumo sometidas a los dilemas morales de la autenticidad (de la mismidad) o de la traición

23 Extraído de una carta en que Victor Hugo responde al traductor italiano de *Los miserables*, quien le había escrito que sus compatriotas no se sentían concernidos por la denuncia social y política de esa novela. La carta es de octubre de 1862, *Les misérables* había sido publicada en enero de ese año (*L'Humanité Dimanche*, 9-22 agosto de 2012).

24 Cf., por ejemplo: «el Romanticismo se opone, con la energía melancólica de la desesperanza, al espíritu cuantificador del universo burgués, a la reificación mercantilizante, al aplanamiento utilitarista y, sobre todo, al desencantamiento del mundo» (Michael Löwy, «Le surréalisme comme mouvement romantique révolutionnaire», *Europe*, n.º 900, París, 2004, p. 193).

25 Jacques Rancière, *Aisthesis*, París: Galilée, 2011, p. 17.

26 «Estas [Núñez de Arce, Schiller, Olegario Andrade, Rafael Obligado, José Hernández, Estanislao del Campo, Goethe, Cervantes, Carducci, Bécquer, Zorrilla, Espronceda, Campoamor] son las lecturas de Herrera y Reissig en aquel tiempo. La influencia más obvia y básica del Romanticismo, Víctor Hugo, sirve de piso a todo aquel despliegue de lecturas, bastante rancias ya para el año 97», o. cit., p. 70.

27 Cf. nota 10.

(de lo exorbitado). De ahí el lugar de célebre ileído que le cupo a Julio Herrera y Reissig, cuya prosa furibunda durmió inédita durante cien años en los anaqueles de la Biblioteca Nacional.²⁸ De ahí la presencia numerosa de las ficciones de Jean-Paul Sartre en las bibliotecas uruguayas, obras en las cuales el drama moral nunca se acompaña de un drama literario, o de una interrogación o de un desafío en torno a las posibilidades de la escritura,²⁹ sino que apuesta a la limpidez de esta para ilustrar la suciedad, que no es lo mismo que la opacidad, de la conciencia.

Claro que el discurso sartreano fue tragado por el silencio. En Uruguay, el golpe de estado de 1973 lo dejó, obviamente, del lado de lo prohibido o de lo no pertinente, ante un destino en que la mismidad latinoamericana se veía ajena a Europa, a lo sumo solidaria pero básicamente lejana e incomprensiva. En Francia, la desaparición física de Sartre en 1980 y la evaporación del mundo militante para el cual hablaba desde 1968 — a saber, el de los grupos izquierdistas herederos y portadores de esta conmoción intelectual— y su condensación en otras perspectivas teóricas y políticas, lo volvieron casi inaudible. Allá y acá, pero sobre todo acá, fue apedreada la figura de «intelectual» que Sartre encarnaba. En Francia, quienes con otros estilos personales y otras convicciones teóricas habían tomado la posta (Michel Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Roland Barthes) ya no llegarían hasta aquí, o llegarían con rótulos infamantes («abstrusos», «posmodernos», «neoliberales», «funcionales», «eurocentristas», etcétera).

Con al menos cien años de antigüedad, el punto de vista expuesto por Unamuno permanece ordenando nuestra percepción, hasta hoy en día. En la predictadura, razones que entonces ya venían de lejos se sumaron a la dificultad —coyunturalmente acrecentada por el latinoamericanismo de los movimientos de liberación— de recibir un pensamiento cuyo grado de radicalidad no constituía una guía ni inmediata ni aproblemática para la acción —no era el Sartre alter ego de Mathieu Delarue— y cuya fuerza cuestionadora, trastocando jerarquías aparentemente inmovibles, ponía en primer plano al lenguaje, reclamando atención y reflexión a su propósito.

¿Qué crédito se podía acordar entonces a pensamientos que preferían pensar el pensamiento —sus palabras, su orden— en lugar de pensar la insoslayable realidad de la realidad? ¿Cómo suspender, aunque más no fuera provisoriamente, la creencia en la realidad de la realidad? ¿Cómo concebir que lo que resiste no es una substancia de consistencia material (o económica) estable sino un conjunto de creencias —de palabras hechas carne— volubles e indestructibles? ¿Cómo imaginar que, aunque la palabra no hace a la cosa, el mundo no es indiferente a las palabras que lo nombran? ¿Cómo admitir que la interpretación es una forma

28 Estoy refiriéndome, claro está, al *Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer*, que recién vio la luz pública en 2006, editado por Aldo Mazzucchelli.

29 Cf. «Opacidad y transparencia en *Los caminos de la libertad*» en Patrice Vermeren y Ricardo Viscardi (comp.), *Sartre y la cuestión del presente*, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2007.

de acción? ¿Cómo aceptar que estas preguntas y sus intentos de respuestas, realizadas por filósofos y por poetas, son de índole política y de política cuestionadora, removedora, por no decir revolucionaria?

Ni en la urgencia predictatorial, ni en los albores positivistas del siglo xx estas preguntas resultaron fácilmente admitidas por nuestro orden discursivo. Ni qué decir de la postdictadura, momento de reescritura de la historia que fue imponiendo una narración cuya mayor verosimilitud radicaba (radica) en la derrota que habían padecido las fuerzas opositoras, muertas, torturadas, encarceladas, expulsadas del país. Según esta perspectiva restauradora —perspectiva que, como resume Alain Badiou, suele declarar las revoluciones imposibles y abominables— la prueba del error mayúsculo que había sido la izquierda consistía en los horrores acaecidos por su accionar.

Según esta perspectiva restauradora del orden que se había intentado violentar, otros (liberales, social demócratas, demócratas) podían llegar a cometer errores; en cambio, el pensamiento de oposición y de crítica sistemático había sido —era y es— en sí mismo, un error que debía ser erradicado.

Consecuentemente, poca oportunidad hubo para dar cabida a un pensamiento teórico y políticamente radical, que la predictadura había puesto en sordina y la dictadura había ignorado o censurado.

(Baste pensar que Freud y el psicoanálisis estuvieron prohibidos, digo bien, prohibidos, en la carrera de Psiquiatría de la Facultad de Medicina y los psicoanalistas que entonces se formaron fueron obligados a leerlo como quien lee el manual del perfecto dinamitero, lo que en cierto modo Freud es. No obstante, esa prohibición también vuelve a mostrar que el ejercicio del poder impone olvidar la distancia entre las palabras y las cosas, disolviendo la consideración de la palabra y consagrando el pleno reinado de las «cosas», porque sin duda Freud es un dinamitero, pero de cierto excelente modo: del modo que permite seguir viviendo.)

Me limito aquí al ejemplo de Freud, por su carácter emblemático: por el arraigo que tuvo y tiene entre los pensadores franceses —su inspirado continuador es Lacan, referencia incluída por el pensamiento de los años sesenta—, inclusive entre quienes lo denuestan. Y sobre todo por el escaso eco que en Uruguay tuvo y tiene su atención a la palabra y a lo «invisible», a lo que no soporta medición ni experimentación, atención a la palabra tan fructíferamente articulada con la tradición francesa crítica del positivismo. Baste considerar el negado lugar que tiene la enfermedad psíquica en el imaginario uruguayo y en su sistema de salud.)

Entonces, la postdictadura tampoco fue un momento de acogida de esa tradición cuestionadora francesa. En el campo intelectual, universitario, por ejemplo, se sustituyó la función crítica por una función presentada como constructiva, aunque sobre todo reconocible como adaptativa. Como si la Universidad debiera pagar sus extravíos predictadura, se impuso la idea de que el cumplimiento del célebre artículo 2 de su Ley Orgánica pasaba, no ya por el análisis sin complacencia

de un sistema condenable y condenado, sino por el desarrollo colaborativo con el único sistema posible: el vencedor de su hermano gemelo, ese gemelo perdedor e inspirador de derrotas planetarias en la Unión Soviética, en Europa del Este, en China, en Cuba y en donde fuera que hubiera logrado prosperar.

Esta nueva vocación colaborativa y adaptativa que se oyó en la Universidad uruguaya tuvo, entre sus numerosas víctimas, a ese pensamiento francés que, más acá de las diferencias entre sus exponentes, estaba mostrando una radicalidad cuestionadora, una inaptitud para el conformismo y para la protesta bien pensante. De hecho, en la propia Francia, la ruptura académica había sido ruidosa, dolorosa. (Hasta bien entrados los años noventa, Jacques Derrida hacía circular durante su seminario un cuaderno de asistencias y rogaba a todo el mundo que firmara, como apoyo a sus reclamos de un salón de mayores dimensiones que no obligara a dejar fuera asistentes interesados, como sucedía año tras año. El reclamo de espacio locativo para la masiva concurrencia de oyentes a sus clases obviamente suponía un reclamo de reconocimiento institucional del espacio que, en ese entonces, Derrida tenía en el universo intelectual francés y mundial.)

En la postdictadura uruguaya, en las humanidades y en las ciencias sociales, la reflexión tensa, crítica y creativa que hubiera podido (y debido) tener lugar dio pie a una suerte de agregado de reivindicaciones particulares, en clara línea heredada de las perspectivas forjadas en las universidades estadounidenses o en sus sucursales españolas. Curiosa y penosamente, ese universo intelectual cuestionador nos llegó a través de su pasaje por la academia estadounidense, que lo había transmutado en «estudios culturales», sacándole las aristas más complejas y problematizadoras, en aras de volverlo «comprometido», es decir, reivindicativo. Curiosa y lamentablemente, un pensamiento que estaba poniendo en tela de juicio los conceptos de «identidad», de «representación», de «intencionalidad», de «pertenencia», de «arraigo», de «raíces» o de «sustancialidad» fue recibido para dar sustento a un pensamiento identitario, comunitario, que reconstruye y reivindica sustancias, lugares e identidades, bajo nombres supuestamente provocadores.

Los planteos de esos pensadores que, digeridos y pasteurizados, habían dado lugar en EE. UU. a los tan bien recibidos en Uruguay «estudios culturales», quedaron tildados de abstrusos, de impracticables, de inconducentes. En un país postdictadura que desesperaba por enmendar «el atraso» que los años de régimen cívico-militar habían impuesto, en una sociedad ansiosa de resarcirse de la modernidad y del progreso que le habían sido escamoteados durante tantos años, el «progreso» y «la modernidad» nuevamente volvían a llegar desde EE. UU.: de sus industrias tecnológicas y de sus universidades bien pensantes, lo que para nada impedía que de Francia siguiera llegando el saber tecnocientífico, aunque la frecuente proveniencia francesa del saber tecnocientífico tienda, en Uruguay, a quedar oculta tras el cliché de «la vieja Europa» o del «elitismo» francés, supuestamente inconciliable con el pragmatismo técnico o científico...

Porque el listado y el lugar de «lo francés», en el mejor de los casos, quedó resumido y relegado a una serie de marcas —en el sentido comercial y semiótico

de la palabra— de *qualité*, de buen gusto, de *glamour*, de fineza y de lujo: en suma, de elitismo.

Entonces, el pensamiento en lengua francesa cuestionador de las bases de la racionalidad dominante (ese pensamiento cuya aceptación se producía si venía reformulado —contrabandeado a su manera— por la academia estadounidense) quedó catalogado como abstruso. Como si la dificultad de un texto en lugar de exhortar al esfuerzo del lector obligara a la condena del autor; como si la transparencia unánime e inmediata fuera la condición innegociable del sentido; como si la dificultad fuera tolerable solo en el discurso matemático. Pero esto sucedió, decía más arriba, en el mejor de los casos; en otros muchos, paradójicamente, lo que había sido un pensamiento nacido en la izquierda revolucionaria francesa, un pensamiento de izquierda, id est, abocado a criticar —a volver a pensar— un mundo condenado y que nos condena a todos, ese movimiento intelectual fue descalificado no ya como abstruso, sino como reaccionario, derechista, neoliberal...

La contorsión llega hasta al propio Onetti; véase cómo comienza su última novela *Cuando ya no importe*, publicada en Madrid, en 1993, un año antes de su muerte. Cito su segundo párrafo:

Nos consolábamos a veces con comidas a las que buenos amigos nos invitaban, chismes, discusiones sobre Sartre, el estructuralismo y esa broma que las derechas quieren universal, saben pagar bien a sus creyentes y la bautizan posmodernismo.³⁰

En pocas palabras, el narrador onettiano nombra lo risible y lo condenable del «posmodernismo», entidad que sitúa en la serie en que están «Sartre» y «el estructuralismo», entidad pues muy presumiblemente francesa y que parece estar evidenciando una suerte de declive intelectual. Si no conocemos pareceres de Onetti sobre el estructuralismo, podemos sospechar que no contó con su entusiasmo, contrariamente al existencialismo sartreano, al que adhiere aunque considere que hubo sartreanos de mejor calidad que Sartre, es decir, hubo un Céline... («Y sobre todo, hablando de existencialismo —tema que invadió totalmente el poco espacio del que disponemos— no hay que olvidar al único novelista contemporáneo que supo de esto con los huesos mucho antes de que Jean-Paul Sartre superara “sus años grises de profesor en provincias” para demostrar que había leído a Heidegger con asombroso provecho. No hay que olvidar a Louis-Ferdinand Céline ni *El viaje al fin de la noche*».)³¹

Los rastros del existencialismo y de Sartre abundan en las páginas onettianas y son asumidos por el autor como valiosos; en cambio, como aparece explícitamente en el inicio de *Cuando ya no importe*, lo «posmoderno» es denostado como un mal chiste, un chiste venal.

30 Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe*, Montevideo, Punto de lectura, 2010, p. 11.

31 «Nada más importante que el existencialismo», *Acción*, 22/10/1957, en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Arca-Calicanto, 1975, edición y prólogo de Jorge Ruffinelli, p. 149.

Paradójicamente, la narrativa —las tramas y las maneras de contar onettianas— suscita en el lector una experiencia intelectual típicamente «posmoderna», radicalmente cuestionadora de nuestra manera de construir la verdad; esa experiencia es radical porque avanza mucho más allá de la simple relativización de la verdad, va más allá de la simple multiplicación de los puntos de vista: la verdad narrativa onettiana no se salva en su unicidad, aunque permanezca plural, por lo tanto inalcanzable, para el lector, sino que se diluye en tanto que posibilidad de verdad, en tanto que adecuación entre un estado del mundo y un decir (o muchos decires). Su verdad narrativa no es la pluralidad de interpretaciones inconciliables, entre las que el lector elegirá la que lo seduzca, sino que su verdad narrativa consistirá en la imposibilidad de elegir la interpretación satisfactoria.

O, más radicalmente, su verdad narrativa consistirá en cierto juego *en y con* la frontera entre signo y cosa, distinción sin embargo fundante de una perspectiva tecnocientífica (positivista) que Onetti se complace en difuminar, desde los primeros textos en que sus personajes (por ejemplo Julio Jason o Baldi) encuentran en los carteles luminosos de la ciudad la letra de su existencia, pasando por un Eladio Linacero cuya vida transcurre simultáneamente en la ficción y en la no ficción y hasta un Carr que, en *Cuando ya no importe* (1993), cuenta:

Aunque el álbum tenía como título *Pintura de Francia* grabado en grandes letras doradas, casi insolentes, encontré la reproducción de un cuadro de Picasso. Se llamaba «La cortesana con el collar de gemas» y recordé de inmediato cuánto me había deleitado y hecho sufrir aquella mujer durante unos meses que vagué por Buenos Aires como marinero sin patrón (p. 60).

Se comprende sin mucha dificultad que, a pesar de las afinidades entre la escritura narrativa onettiana y la *doxa* francesa postmoderna, Onetti abominara explícitamente de esta. Se comprenden también las lecturas sencillamente costumbristas, arraigadas en un ser nacional, a las que dieron lugar sus obras. Contra esto se dirigen las páginas que siguen.

Si volvemos a los juicios de Miguel de Unamuno acerca de Julio Herrera y Reissig, se verá que en el curso de exactamente ciento diez años, exactos noventa para Onetti, la percepción de «lo francés» se siguió reduciendo a una sola de sus dimensiones, a la condenable y risible que sustenta «lo afrancesado». Poco importa el impacto que esa teoría, hecha con y a partir del lenguaje, haya tenido y siga teniendo en el mundo académico, poco importa que el pensamiento italiano actual (Vattimo, Agamben, Marranao o Negri) la tenga como referencia, poco importa que se sigan editando y leyendo esos autores, la mayoría de ellos hoy muertos.

Y, poco importa que el ejercicio de las letras onettiano vaya a contrapelo de sus declaraciones condenatorias del «posmodernismo», con cuyos más finos cultores Onetti durante sesenta años compartió las preguntas acuciantes acerca de la posibilidad de representar la verdad, de acceder al conocimiento de los acontecimientos, de indagar sobre la ilusión del tiempo que solo se sucede o sobre el lenguaje que se interpone sin remedio.

En el curso de los últimos años y en lo que va de 2014, en más de una oportunidad, se oyó el adjetivo «afrancesado», en particular atribuido a la educación, como nombre de lo que debe desterrarse, como sinónimo de lo arcaico, inútil y perjudicial por obsoleto.

Entonces, buscar las huellas de ese universo —de «lo francés»— en Onetti es una manera de resistir el fraude en curso; una manera de mostrar cómo el tan nuestro Onetti está compuesto de un universo discursivo cuyo histórico desfalco hoy toma la forma de la exclusiva y excluyente anglosajonización de Onetti.

Se seguirán entonces aquí las huellas que el idioma, la literatura y más imprecisamente la «civilización»³² francesa dejaron en los escritos de Juan Carlos Onetti, a través de los sesenta años durante los que escribió y publicó, y a través de los variados géneros que frecuentó.

Esta indagatoria se presenta bajo la forma de capítulos de diversa extensión, pero todos pasibles de lectura autónoma. Un capítulo inicial se concentra en tres momentos de la obra onettiana, a modo de tres calas efectuadas en esos seis decenios. A título de complemento, un breve capítulo se detiene en varios calcos de la lengua francesa que se encuentran en la escritura de Onetti, en particular, pero no únicamente, la expresión «la piedra en el charco». A continuación, cinco capítulos discuten desde diferentes ángulos la presencia de Louis-Ferdinand Céline en la ficción y en las notas periodísticas de Onetti: se observa así desde la coincidencia en los grandes asuntos característicos de los moralistas («la pureza», «la inmundicia») hasta ciertos recursos lingüísticos, muy circunscriptos, compartidos. Los capítulos finales rastrean vínculos de los textos onettianos con otros autores y otras obras en francés: Pierre Louÿs y *Les chansons de Bilitis*, Victor Hugo y *Notre-Dame de Paris*, Bernardin de Saint-Pierre y *Paul et Virginie*, Villiers de L'Isle-Adam y «L'inconnue», Jules Supervielle y «L'inconnue de la Seine», Barbey d'Aureville y «La vengeance d'une femme», Balzac y *Splendeurs et misères des courtisanes...*

32 Recupero aquí un término —«civilización»— que durante tiempo vivió en el limbo —en el gulag— de las palabras malsonantes, por haber estado durante decenios asociada a la empresa colonialista francesa (u otra), ayer realizada bajo el propósito «civilizador» hacia quienes se encontraban en estado de «barbarie», como hoy los gobiernos de Estados Unidos y de Europa llevan adelante intervenciones en los Balcanes, en el norte de África (Libia) o en Medio Oriente (Afganistán, Iraq...) con el propósito de llevar «la democracia» a quienes permanecen en su ignorancia, o como hoy mismo y desde enero de 2013, la Francia de François Hollande interviene militarmente en Mali bajo la mágica expresión «lucha antiterrorista». Retomo sin embargo ahora el término «civilización» doblemente derrotado: por un lado, por la condena formal que sufrieron las empresas colonialistas hoy sustituidas por las políticas «intervencionistas» pro «democracia» y anti «terrorismo», y por otro lado derrotado por su sustitución por la muy inocente y bien pensante palabra «cultura». Al volver a emplear el término «civilización» insisto en su etimología, vinculada a «ciudad», «ciudadano» y «civilidad», familia de palabras que tiende entonces a designar un conocimiento que se adquiere con los otros y que pasa por la palabra, un conocimiento propio de la *civis*, en que las palabras y sus sentidos se dan como necesario conflicto.

Un trayecto y tres estaciones

La presencia de la lengua francesa y de elementos provenientes de su universo discursivo se mantiene con constancia en Juan Carlos Onetti a lo largo de sesenta años. Desde las iniciales narraciones anteriores a *El pozo* hasta la postrera *Cuando ya no importe*, pasando por *La vida breve*, la lengua francesa —hecha palabras, expresiones, calcos, galicismos, citas, nombres propios, letras de canciones, nomenclátor— exhibe o disuelve su diferencia en el texto onettiano.

1. Textos en el inicio: después de Céline

1.1. «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo»: con Baudelaire

Como se sabe, en 1930, Onetti se instala en Buenos Aires. Su primera publicación («Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo») es de 1933, un año después de la salida, en París, de *Voyage au bout de la nuit*. (Onetti es impreciso con respecto a este encuentro: «Fue en vísperas de la guerra, de la segunda, que logramos atrapar este libro. O él estaba destinado a atraparme a mí.»)³³

En este texto inaugural, aparecen tres ocurrencias de dos palabras francesas: «affiche» y «camouflage»; con respecto a ellas, los editores no siguieron un criterio tipográfico uniforme. Por ejemplo, Jorge Ruffinelli conservó la ortografía francesa y entrecomilló, señalando su extranjería. Si esa edición de 1974 de Ruffinelli exhibe la diferencia, en cambio, la de Lumen de 1976 hispaniza la forma y suprime las comillas. En este primer titubeo tipográfico, que oscila entre mostrar y no mostrar un Onetti en francés, resulta tentador ver prefigurada una renuencia posterior y a mayor escala. (Por cierto, estoy refiriéndome a la pertinaz renuencia a considerar la amplitud, la profundidad y la constancia del vínculo entre Onetti y el universo francés.)

Sea como sea, ya en ese primer cuento, un elemento de este universo se muestra en una enumeración cosmopolita:

Era la hora del anochecer en todo el mundo. En la Puerta del Sol, en Regent Street, en el Boulevard Montmartre, en Broadway, en Unter den Linden, en todos los sitios más concurridos de todas las ciudades, las multitudes se apretaban, iguales a las de ayer y a las de mañana. ¡Mañana! Suaid sonrió, con aire de misterio.

Gracias a la enumeración, la porteña Avenida de Mayo en la que se encuentra el protagonista Suaid queda inserta en una serie de ciudades en las que el

33 «Para Destouches, para Céline», *Réquiem por Faulkner...*, o. cit., p. 154.

mundo se hace presente: las ciudades cosmopolitas. Pero sobre todo, aparecen, en el cuento y en este párrafo en particular, los grandes *topoi* baudelaireanos: la ciudad, el crepúsculo, el reloj, la multitud, la soledad, el *flâneur*, la desconocida con la que el *flâneur* se cruza, el perfume de la mujer, la poesía con la que el poeta tropieza en la ciudad.

La índole «literaria» de la materia narrada queda explícita en el propio cuento: «Nadie sabía en Florida lo extrañamente literaria que era su emoción», dice el narrador a propósito de Suaid. Por cierto, esta clave de lectura se entiende, en primera instancia y de manera inmediata, por la ensoñación del protagonista Víctor Suaid, peatón que transita sin dificultad del espacio porteño «real» (calles Florida, Rivadavia, etcétera) a una geografía novelesca (Ushuaia, Alaska, el Yukón, etcétera). En ese sentido, la «emoción» del personaje es «extrañamente literaria», puesto que surge en la confluencia de su vida como lector (y espectador cinematográfico) de historias de aventuras y de su vida como peatón en una gran ciudad. Esto es patente en las vidas paralelas que el personaje va viviendo en ambos espacios: el «real» y trivial, en que simplemente camina por algunas calles de la ciudad y el «ficcional» y apasionante, en que se suceden escenas folletinescas. Sin embargo, también es posible sumar otro sentido a la afirmación sobre la condición «literaria» de la «emoción» del personaje, ya que la experiencia de Víctor Suaid también remite a la del poeta baudelaireano.

Véanse algunos ejemplos. En «Les tableaux parisiens» de *Les fleurs du mal*, el poema «Le Crépuscule du soir» desde el título refiere un *topos* frecuentadísimo por la literatura (y la música) del XIX, al punto de quedar como rasgo identificador de «lo poético romántico». En el cuento onettiano, la hora nocturna y crepuscular es aludida, desde el inicio, en las luces artificiales (luces de los semáforos, de los faros de los coches, de los letreros publicitarios, de los escaparates, etcétera), pero sobre todo es explicitada al acercarse el fin: «Era la hora del anochecer en todo el mundo».

En el poema «Le soleil», que también integra «Les tableaux parisiens», el poeta/sol/peatón urbano es igualmente representado en una travesía de la ciudad que igualmente es travesía de un espacio discursivo: el poema presenta una homología entre la experiencia de la ciudad y la experiencia de la palabra: «Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, // Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, // Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.»³⁴ Se recordará la lectura que hace Walter Benjamin de estos versos, en los que encuentra resumida la experiencia «moderna»: la experiencia urbana del «heurt», traducible como golpe, tropiezo, choque, colisión.

Puede entenderse que Víctor Suaid atraviesa por algo comparable:

En Rivadavia un automóvil quiso detenerlo; pero una maniobra enérgica lo dejó atrás, junto con un ciclista cómplice. Como trofeos del fácil

34 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, París: Seuil, 1989. «Husmeando en todos los rincones los azares de la rima // Tropezando con las palabras como con los adoquines // Chocando a veces con versos hace tiempo soñados.»

triumfo, llevó dos luces del coche al desolado horizonte de Alaska [...] Suaid se inclinó sobre la bomba y empujó el coche a golpes. Golpeó hasta que el viento se hizo rugido, y en la navegación las ruedas tocaban suavemente el suelo, que las despedía rápido, como la ruleta a la bola de marfil. Golpeó hasta que sintió dolerle la viborilla del vientre, fina y rígida como una aguja. Pero la imagen era forzada [...] Ante el tráfico de la avenida, quiso que las ametralladoras cantaran velozmente, entre pelotas de humo, su rosario de cuentas alargadas [...].

En el texto onettiano, la experiencia urbana del «golpe» rápidamente se traslada a una experiencia discursiva: como «trofeo» del encontronazo con «un automóvil», Suaid se lleva «dos luces» a la ficción en Alaska; los golpes que da a un coche son evaluados en tanto que materia discursiva, en tanto que «imagen [...] forzada»; el tableteo de las ametralladoras es transmutado en épica y plegaria (canto y rosario). Por otra parte, en este mismo relato, los senos de María Eugenia también son «puñetazos» y «chocan», como también dan «golpes» el pequeño martillo del reloj de Owen y «las campanas de todos los cielos de Occidente».

En cuanto al célebre poema «À une passante», en que Baudelaire cuenta la impresión indeleble que deja el paso fugaz de una mujer desconocida en la calle, también puede ser revisto en la experiencia de Víctor Suaid.

Compárese:

Cuando Brughtton se agachó, cubriendo con su cuerpo enorme la fogata, y él, Víctor Suaid se irguió con el Coroner listo para disparar, una mujer hizo brillar sus ojos y un crucifijo entre la piel de su abrigo, tan cerca suyo que sus codos intimaron. En el misterio de la espalda, el chaleco de Suaid marcó dos profundos ecuadores al impulso de la aspiración con que quiso incrustarse en el cerebro el perfume de la mujer y la mujer misma, mezclada al frío seco de la calle. Entre las dos corrientes de personas que transitaban, la mujer fue pronto una mancha que subía y bajaba de la sombra a la luz de los negocios y nuevamente a la sombra. Pero quedó el perfume en Suaid, [...].

En el poema baudelaireano, la «passante» surge al ir terminando la primera estrofa, como en Onetti aparece bien avanzada la oración. En Baudelaire, el poeta bebe, en el ojo de la mujer —comparado con un cielo lívido en donde germina el huracán— la suavidad que fascina y el placer que mata; en Onetti, Víctor Suaid es impelido a la aspiración del perfume de la mujer. En ambos casos, la mirada enciende una pasión (en Baudelaire hay renacimiento y muerte, en Onetti hay un crucifijo) y la ciudad consume la separación.

Puede creerse que Onetti realiza el anhelo baudelaireano, cumple con él —«Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? // Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!»—³⁵ imaginando un nuevo encuentro entre el poeta y «la passante».

35 «¿Acaso solo volveré a verte en la eternidad? // Allende, bien lejos de aquí, demasiado tarde, jamás, tal vez.»

En ambos autores, el encuentro es igualmente condenado al fracaso —el paso de la mujer solo puede ser fugaz y perderse en la multitud— y es igualmente triunfante, por la persistencia de su huella; claro que el espacio urbano que atraviesa «la passante» de Onetti se ha poblado de luces artificiales (semáforos, focos de los coches, luces de los escaparates y de los letreros publicitarios) y de ficciones folletinescas, sin que esto signifique que la soledad del protagonista en medio de la multitud se haya mitigado. Y sin que, por cierto, el artificio —luz urbana y ficción folletinesca— pudiera en algo desvirtuar el espacio baudelaireano, sino quizás, justamente, acrecentarlo.

1.1.1.) Con Baudelaire hasta el final

Con los años, las referencias a Baudelaire volverán más o menos embozadas: «Yo soy el señor invitación al viaje», dice Aránzuru en *Tierra de nadie* (1941: 200). En esta novela, Aránzuru posee el gauguinesco deseo de isla polinesia y el baudelaireano anhelo de viaje del poema «L'invitation au voyage», expresión citada por el personaje onettiano, aunque no atribuida a Baudelaire.

Por otra parte, cierto episodio de *Tierra de nadie* puede entenderse como una alusión a los poemas baudelaireanos «La Beauté» y «Lesbos»; la crítica suele vincular el primero con una estatua de Afrodita, con la Afrodita de Cnido, cuyo modelo habría sido Friné (Phryné), una cortesana griega así apodada por su tez amarillenta. Phryné es explícitamente nombrada por Baudelaire en su poema «Lesbos», isla que es el lugar propio de «las Frinés»: «Lesbos, où les Phrynés l'une l'autre s'attirent». En «La Beauté», es la mismísima Belleza quien toma la palabra, para describirse como un «sueño de piedra», con aire de «orgullosa monumento», y decir «odio el movimiento que desplaza las líneas»: «Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre, / Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour / Est fait pour inspirer au poète un amour [...] Je hais le mouvement qui déplace les lignes, [...] Les poètes devant mes grandes attitudes, / Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments».³⁶

Por su lado, escribe Onetti:

La mujer del pelo amarillo, de pie, sujetaba al mozo por la solapa. Avanzaba la cara gesticulando. Bajo los rasgos afinados, el rouge y el polvo, se traslucía otra cara, como un oleaje submarino, más vieja y rencorosa. [...] La mujer del pelo amarillo iba delante, con el cuerpo erguido, lenta, arrastrando el saco desde el brazo que se apoyaba en la cadera. —Hay algo de Friné, ¿verdad? —dijo Balbina. —Exacto —dijo Llarvi. Majestuosa. Pero Friné estaba segura de la victoria. Tendría que tener una gracia más reposada. Aquí hay algo de humillación. [...] —Y el manto invisible de la belleza. La diferencia está en que Friné era una cortesana. ¡Oh las palabras! Y esta pobre infeliz, como ustedes saben... *Le mot fait la chose* (pp. 94-95).

36 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, o. cit. «Soy bella, oh mortales, como un sueño de piedra // Mi seno donde todos se lastimaron // Está hecho para inspirar al poeta un amor [] Odio el movimiento que desplaza las líneas [...] Los poetas ante mis grandes actitudes // Que parezco pedir prestadas a los monumentos soberbios».

Si Friné debe su apodo a lo amarillento de su tez, esta mujer onettiana tiene el pelo de ese color. Además de que ambas comparten la misma profesión, en el personaje onettiano se trasluce otra cara, más vieja (o quizás más antigua), como si el personaje de pelo amarillo no se pareciera a la cortesana Friné, sino que fuera, también, Friné. Por otra parte, la majestuosidad monumental y la inmovilidad referida por Baudelaire en «La Beauté» también se manifiestan en el personaje de Onetti («con el cuerpo erguido, lenta [...] Majestuosa [...] gracia más reposada [...] el manto invisible de la belleza»). Sugestivamente, la comparación del personaje femenino onettiano con su modelo grecofrancés se concluye con una sentencia en francés que parece estar declarando que la majestuosidad de Friné provenía del término «cortesana» («Friné era una cortesana», dice el personaje), mientras que la infelicidad del personaje onettiano provenía de una denominación posiblemente menos noble o altisonante, ni siquiera formulable, sino suspendida en los tres puntos («Y esta pobre infeliz, como ustedes saben...»). (De hecho, mientras transcurre en *Tierra de nadie* la escena con la mujer de pelo amarillo, los mismos personajes que la encuentran comparable a Friné discuten sobre la posibilidad de lo propio, en su diferencia con lo europeo. La sentencia, en francés —«le mot fait la chose»—, parece estar declarando que las diferencias entre lo uno y lo otro —otro que es otro europeo— radica menos en diferentes sustancias que en diferentes maneras de nombrar —o de no nombrar. Por otra parte, en el Nuevo Mundo, sus figuras arrastran una vejez, una antigüedad de la que carecen sus ancestros europeos. La Friné grecofrancesa —la Afrodita de Cnido y la lésbica de Baudelaire— puede encarnar la belleza, mientras que la sanmariana solo es una «pobre infeliz»).

En el cuento «Justo el treinta y uno», publicado en *Marcha* en 1964 e incluido como capítulo de *Dejemos hablar al viento* (1979), el narrador, explícitamente, atribuye a Baudelaire «unos versos» cuya autenticidad luce poco verosímil. Dice el texto onettiano:

[...] el cartelito clavado entre el botiquín y la pileta, el mismo que yo estaba renovando para sorprenderla, los versos de Baudelaire que dicen: «Gracias, Dios mío, por no haberme hecho mujer, ni negro ni judío ni perro ni petizo». Nadie que usara el inodoro podía alejarse sin haberlos rezado.³⁷

En una especie de juego borgeseano, la cita que no se oculta y a la que se le acredita autor es la apócrifa. Baudelaire está donde no se lo declara y no se hace presente donde se dice que está. La consulta de los manuscritos onettianos conservados por la Biblioteca Nacional muestra que «los versos de Baudelaire que dicen» constituye un agregado sobre el renglón del texto: se trata de un añadido que Onetti realiza en una relectura, cuando el párrafo ya estaba concluido, a modo, quizás, de ocurrencia risueña efectuada a posteriori.

Sin embargo, también puede entenderse esta pseudo cita baudelaireana como una distorsión de otro pasaje de este autor, en algo comparable: «[La prière

37 *Tan triste como ella y otros cuentos*, Barcelona: Lumen, 1976, p. 280.

de Joubert] // Les Remerciements de Joubert. // Dois-je remercier Dieu de m'avoir fait Français et non Belge?».38

En esa desopilante diatriba contra los belgas que es *La Belgique deshabillée* (Bélgica desvestida), Baudelaire finge preguntarse si debe agradecer a Dios por haberlo hecho francés y no belga. Esto puede oírse en posible consonancia con el «rezo» del narrador que, en Onetti, agradece a Dios por no haberlo hecho «mujer, ni negro ni judío ni perro ni petizo». Véase cómo la especificación «la prière de Joubert» («el rezo de Joubert») anotada por Baudelaire resuena en la palabra «rezado» del texto onettiano, además de, claro está, en los parcialmente coincidentes agradecimientos.

También en *La Belgique deshabillée*, algunas páginas más adelante, Baudelaire vuelve sobre el rezo de agradecimiento, aunque con una variación que aún más lo acerca a Onetti, al agregar al agradecimiento «el haber sido hecho hombre y no mujer»: «Comme Joubert remerciait Dieu de l'avoir fait homme et non femme, vous le remercierez de vous avoir fait, non pas Belge, mais Français».39

El libro de Baudelaire sobre Bélgica quedó inconcluso (e inédito) por la muerte del poeta y solo a partir de 1950 empezó a ser editado íntegramente. Sin embargo, desde 1887 se publicaban fragmentos, en particular, el fragmento que Baudelaire había titulado «Argument du livre sur la Belgique» en donde se inserta, en su mismísimo inicio, el segundo pasaje aquí citado. En ese sentido, no es aventurado decir que Onetti pudo leer fragmentos del hilarante panfleto baudelaireano contra Bélgica, y que difícilmente pudo serle indiferente.

En *La muerte y la niña* (2008 [1973]), aparece también una cita no declarada como tal y al mismo tiempo muy poco oculta, dada su celebridad: «Debe hacerlo todas las madrugadas», pensó Bergner, «sudoroso o helado, tenaz y puntual, apostando sobre la ley de probabilidades, seguro de que alguna vez tendré que verlo, sorprenderlo en su pieza de bravura y creer en él. Mi pobre idiota hipócrita, mi hermano» (p. 24).

Irónicamente, en boca del cura Bergner, aparecen palabras de la dedicatoria «Au lecteur» de *Les fleurs du mal*, en una especie de torsión sobre la torsión que Baudelaire ya había impuesto al término cristiano «frère»: «Hypocrite lecteur — mon semblable —, mon frère!».

Algunos versos de *Les fleurs du mal* vuelven a sonar en la postrera *Cuando ya no importe*. Véase esta manera de hablar de la lluvia: «Llegaron las lluvias. Hace días que llueve sin viento y las rayas brillantes parecen agujas de metal finas para siempre». Alejándose de la figuración de la lluvia como «gotas» o «cortina», la hermosa imagen onettiana la linealiza por partida doble («rayas brillantes» y «agujas de metal finas»), acercándose a la comparación del poema «Spleen»:

38 Charles Baudelaire, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique deshabillée*. París: Gallimard, 1986, p. 145. «El rezo de Joubert // Los agradecimientos de Joubert. // ¿Debo agradecer a Dios por haberme hecho francés y no belga?»

39 Charles Baudelaire, o. cit., p. 293. «Como Joubert agradecía a Dios por haberlo hecho hombre y no mujer, usted le agradecerá que no lo hiciera belga, sino francés.»

«Quand la pluie étalant ses immenses traînées // D'une vaste prison imite les barreaux».40

En los manuscritos de Onetti conservados en la Biblioteca Nacional, hay un cuaderno de industria uruguaya de espirales y con motivo decorativo de espirales rojos, con borradores de *Dejemos hablar al viento*, en una de cuyas páginas se encuentra un rectángulo de papel recortado y engrampado. En ese papel recortado hay anotaciones manuscritas de Onetti: «Casi ningún jadeo sin el paisaje y su ajenidad indiferente» y más abajo, subrayado: «Las nubes, las maravillosas nubes — Extranjero pero no amas» (JCOD64.17).

En estas palabras más o menos deshilachadas es posible identificar uno de los pequeños poemas en prosa de Baudelaire que componen *Le spleen de Paris*, aquel que lleva por título «L'étranger» y que concluye con «J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!».

La confirmación de que se trata de las nubes contempladas por el extranjero baudelaireano se encuentra en otra anotación, notoriamente posterior, realizada en Madrid. Escribe Onetti:

Y hace un año me atacó la desgana, imponiéndome una existencia en lecho blanco. Aquí escribo y aquí leo; esta es mi diminuta vida literaria. Y cuando los ojos se cansan trato de mirar Madrid desde mi ventana. Ya sea que este mirar lo provoque la curiosidad o el deseo de ratificar mi arraigo madrileño, siempre fracasa. Veo, sí, un cielo celeste con algunas nubecillas decorativas, de la misma familia de las maravillosas nubes que hechizaban al extranjero de Baudelaire (JCOD132.2).

1.2. Los niños en el bosque

También temprana es la cita, que aparece en *Los niños en el bosque* (1936), de un famoso verso de Mallarmé. Dice un personaje: «—Bueno, sí. Pegate un tiro. La carne es triste y leíste todos los libros. Te ponés anteojos gruesos, te castrás y te pegás un tiritito. Pero yo pienso seguir riéndome. [...]».41

En este parlamento, suena, sin ser declarada la autoría, el muy conocido lamento de Mallarmé: «La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres».42 Curiosa forma de cita, en que el cambio de persona —del «je» de Mallarmé al «tú» del personaje— «desrealiza el decir»:43 yo digo que tú podrías decir como dijo Mallarmé «la carne es triste»...

40 «Cuando la lluvia esparciendo sus inmensos regueros // De una vasta prisión imita los barrotes.»

41 *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, Montevideo: Arca, 1974, p. 123, edición de Jorge Ruffinelli.

42 Primer verso, y el más conocido, de *Brise marine*, uno de los poemas más populares de Mallarmé.

43 Cf. Jacqueline Authier-Revuz, *Detenerse ante las palabras. Estudios sobre la enunciación*, Montevideo: Facultad de Derecho, Universidad de la República-Fundación de Cultura Universitaria, 2011, traducción de Alma Bolón y otros.

(La cita de Mallarmé, en este siguiente caso atribuida a «el tipo», vuelve en la respuesta que Juan Carlos Onetti da a Jorge Ruffinelli, cuando este le pregunta por qué lee novelas policiales:

Lo hago porque la novela policial exige un tipo de técnica que no puede ser nunca, nunca, superado o bastardeado o encubierto por belleza literaria alguna. Y además, como dijo el tipo: «La carne es triste y ya leí todos los libros». Los buenos libros que me interesan ya los leí y los vuelvo a leer de vez en cuando. Y buenos libros prácticamente se editan muy pocos. En cambio hay una producción muy grande, interminable, de novelas policiales. Por supuesto que, en su mayoría, también malas (1974: 224).

Despojada de la exclamación doliente —«hélas!»—, en Onetti, el lamento mallarmeano parece ser una simple constatación práctica sobre el agotamiento de lecturas apetecibles, más que una queja sobre un vacío existencial.)

En la misma *Los niños en el bosque*, aparece una alusión más o menos velada a un cuadro de Gauguin: «De nuevo en la ventana, murmuró el otro: —¡Red dogs! ¿Se acuerda de los perros rojos de la inglesa de Gauguin?».

Pasada al inglés y pluralizada, se revela la referencia a una de las pinturas más conocidas de Gauguin, «Arearea», término tahitiano que nombra esta obra y que a menudo aparece acompañado del francés «Joyeusetés», aunque también esa pintura es llamada, con mayor informalidad, «Le chien rouge», en honor de la figura perruna roja que aparece en primer plano, y que dio mucho que hablar en su momento. (De hecho, se recordará que, en el cuestionario Proust, Onetti otorga a Gauguin el primer lugar entre los pintores que venera.)

1.3. Para esta noche

En la también temprana *Para esta noche* (1943), es el nombre de una composición musical francesa lo que resulta citado, de forma más o menos oculta, e integrado en el parlamento del personaje. Dice Ossorio:

Pavada para una infancia difunta, deformada, sucia, tibia; pavada para la muerte de un ímpetu, de una serenidad, para la muerte de vivir, nada más que por vivir, porque la detención es imposible y la idea de detención más repugnante aún que el exterminio de la pureza; pavada para la muerte de la niebla en tu pupila, el fantasma que cae con el fin de la noche, el alba de la inexcusable, la tranquila sabiduría, [...] (p. 158).

En esta reflexión de Ossorio ante Victoria Barcala, niña cuyo sueño está velando, Onetti juega con el título de la composición de Ravel «Pavane pour une infante défunte» y con la proximidad fónica y la distancia de significados entre «pavana» y «pavada». En cierta manera, este juego onettiano prolonga el iniciado por Ravel, quien solía explicar ese título por razones de eufonía.

Más adelante, se lee:

Pensaba en una interminable noche por la que andaba él con el trote desacompañado de la niña a su lado [...] sin esperanza de reposo, sin creer totalmente en que la noche tendría un fin, tratando de adivinar, imaginando

sin lógica, repentinamente, cómo era el final de la noche, ya preparado desde siempre para él, inevitable, como el paisaje que aguarda en la boca de salida de un túnel (p. 169).

Difícil no oír, en «interminable noche», «la noche tendría un fin», «el final de la noche» y, sobre todo, en la consideración de la noche como espacio físico («boca de salida de un túnel»), alusiones a «viaje al fin de la noche» (traducción del celineano «voyage au bout de la nuit»).

1.4. Tiempo de abrazar

Sin embargo, en esos años iniciales, es la novela *Tiempo de abrazar* (1933) la que reúne un número alto de referencias al universo francés. De entrada, sucede que su primera parte es una larga conversación entre M. Gigord, un viejo profesor francés de literatura francesa, y Julio Jason, un colega más joven. A lo largo de esta charla, el narrador puede dar cuenta de la interioridad de Jason, llena de antipatía por el viejo profesor, figura de la pedantería estéril, opuesta a su propio joven ardor: «Las palabras que él pudiera elegir, se asfixiarían en la atmósfera de aquel cerebro estéril y venenosa como la de un planeta muerto» (p. 153).

En una suerte de alegato romántico, Jason condena la falta de audacia para oponerse al orden establecido, fustigando la cobardía de no elegir la originalidad. «Miles de M. Gigord que hacían los diarios, dictaban leyes, repartían el bien y el mal. El mundo estaba dirigido por ellos. Crueles y cobardes, temerosos ante todo lo que significaba audacia y originalidad» (ídem), se dice Jason, mientras no oye lo que el viejo profesor expone, u oyendo en eso razones para su menosprecio.

Es sabida la persistencia del sentimiento «antiintelectual» que en variadas oportunidades cultivó Onetti; al intelectual u hombre de letras (asimilado al saber esterilizado o desinfectado) Onetti dice preferir el escritor cuya vitalidad circula por fuera de las instituciones, sean estas académicas, educativas o gramaticales, y que por ende se ubica en el terreno de «la vida».44 En *Tiempo de abrazar*, recae sobre el personaje M. Gigord proferir un discurso vacío, anodino; y, a lo largo de unas cuantas páginas, esto permite que el veinteañero Onetti haga desfilar una serie de autores y de obras: *Emilio*, *Confesiones*, Jean Jacques, la Pléyade, Ronsard, Mme de Sévigné. En cambio, notoriamente, los autores mencionados serán más contemporáneos cuando Jason conversa con sus amigos; entonces, serán nombrados: [Paul] Valéry, [Philippe] Stern, [Jean] Piaget, Debussy, Offenbach. Dicho de otro modo, la oposición entre el institucionalizado y desvitalizado M. Gigord y el disconforme e inquieto Julio Jason se corresponde con la oposición entre autores del canon más consagrado (Ronsard, la Pléyade, Mme de Sévigné, Rousseau) y los contemporáneos, entonces «rupturistas» (Valéry, Piaget, Debussy). Veremos más adelante en este capítulo, en «Textos en el fin», el retorno, sesenta años más tarde, de Paul Valéry.

44 Para un análisis más detenido, cf. en estos estudios el capítulo «Antiintelectualismo a pura tinta».

Por otra parte, el interlocutor con quien Julio Jason discute sobre literatura y compromiso, lleva una especie de nombre bilingüe, anglofrancés: Landbleu. En cuanto a las abundantes expresiones en francés, aparecen proferidas por personajes hispanohablantes y sin ninguna marca que indique su extranjería: «ça ira», «élan vital», los calcos «grulla» y «sagrado nombre de un perro»,⁴⁵ «tout passe», «rouge», «La cour». Todas ellas aparecen sin comillas ni ninguna otra marca tipográfica, es decir que aparecen integradas al texto como si formaran parte de la lengua española. De igual modo, se nombra a Napoleón, la rue de la Paix y el Banco Francés, así como se compara un elemento tipográfico con un gesto facial «el acento francés que hacía la ceja». (Por supuesto que «el acento francés» — el circunflejo — es también empleado en la escritura de otros idiomas, igualmente cercanos al español, como el portugués.)

Notoriamente, el narrador de *Tiempo de abrazar* en más de una oportunidad entra y sale de su idioma; también, en una ocasión, para ir hacia el idioma alemán. Sin embargo, no queda ningún rastro tipográfico de esos pasajes, que tratan como propio lo ajeno, que absorben la diferencia.

1.5. La correspondencia con Julio E. Payró

Esta correspondencia reúne unas sesenta cartas dirigidas por Onetti a su amigo Julio E. Payró, pintor y crítico de arte argentino. El epistolario se extiende desde 1937 hasta 1955, aunque el grueso se concentra en los cinco primeros años, y entre 1943 y 1955 no hay más que tres misivas. En ese sentido, resulta muy apropiado el título con que fueron editadas, *Cartas de un joven escritor*, puesto que su autor es un Onetti conmovedoramente joven, que comenta a su amigo los libros que lee, las películas que ve y los pintores que admira, porque su gusto por la pintura es notorio en esos años, como es notoria su presencia al final, en *Cuando ya no importe*, la novela de 1993. Aunque (¿o quizás por eso?), si nos atenemos a estas cartas, Picasso no resulte el preferido, la atracción de Onetti por la pintura encuentra eco en el Picasso fraguado que figura en la tapa de la primera edición de *El pozo*, en 1939.

La lista de autores franceses mencionados en este manojito de cartas es numerosa e incluye ensayistas e historiadores del arte; muchos de ellos hoy son poco o nada leídos, pero fueron los autores entonces de moda, y a menudo aparecen citados recurrentemente, según la obra de su autoría que Onetti está leyendo.

Desde la primera carta, este conjunto de nombres propios franceses irá incluyendo: Marcel Achard, Jean Sarment, H. R. Lenormand, Anatole France, Élie Faure, Francis Carco, André Maurois, Paul Morand, Proust, Pierre Benoit, Camille Mauclair, Maurice Maeterlinck, André Gide, Jules Romains, Roger Caillois, Jean Giono, Roger Martin du Gard, Huysmans, Aragon, Rimbaud, Malraux, Sartre.

45 Para un análisis más detenido de ambos calcos, cf., más adelante, el capítulo «La piedra en el charco y otros calcos».

No obstante, están ausentes de esta lista aquellos escritores cuya obra parece en cierto sentido entramada en la obra de Onetti: Céline, Baudelaire, Balzac. Sí aparecen autores de novelas de segundo orden, que tuvieron enorme éxito entre las dos guerras, y que a menudo contaron historias folletinescas con fondo exótico (Pierre Benoit) o historias de los bajos fondos (Francis Carco). Salvo alguna excepción, la inmensa mayoría de los nombrados son autores entonces «reconocidos», premiados por las ventas o por las instituciones: académicos (Benoit, Romains, Achard, Carco (Académie Goncourt), Morand, Maurois) o premiados con el Nobel (Maeterlinck, Gide, Martin du Gard, France) o por la Académie (Jean Sarment). En ese sentido, parecen alejarse bastante del ideal de escritor que Onetti defenderá, el del «creador que tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo»,⁴⁶ alejado de la compañía de los denostados «hombres de letras», que se entregan a una escritura «desinfectada» y anodina. Por fuera de esta postura, Onetti parece estar apreciando aquí a una serie de autores que, con mayor o menor inventiva, cuentan historias. En una carta ya tardía, se extiende, con excelente ojo crítico, sobre la obra de Sartre y el existencialismo.

En estas cartas, aparecen también, frecuentemente nombrados, los pintores: Cézanne, Matisse, Rouault e, insistentemente, Gauguin, quien figurará en el primer lugar entre los pintores, en el cuestionario Proust. También hay cineastas (Julien Duvivier), actrices (Michèle Morgan), películas (*Pépé le Moko*, *Bajo los techos de París*, *L'orage*), modistos (Jean Patou), políticos (Edmond Daladier, Léon Blum), toponimia (el Louvre, el muelle Malaquais, Médan, Pyrénées, Santa Helena).

Pero lo que se percibe, con sorpresa, es una familiaridad constante con el idioma francés y con sus clichés, porque Onetti retoma en forma humorística una serie de dichos, presentes en ese universo discursivo. Véase por ejemplo «la guardia muere pero no se rinde», declaración cuyo heroísmo compara con el de «cuando no me quede un soldado les pelearé con perros cimarrones». Además de la irreverencia de la comparación (en principio, son comparables los actos heroicos, no las declaraciones de intención heroica) y de la caracterización —«compadrada gaucha que en las escuelas de por aquí atribuyen a Artigas»—, es notoria la familiaridad con un lugar común de la leyenda napoleónica, puesto que «la garde meurt, elle ne se rend pas!» es un dicho célebre de Cambronne, general del ejército napoleónico. Además, en la carta a Payró, no queda duda del conocimiento, por parte de Onetti, de la procedencia lingüística de esta expresión, que algunos renglones más abajo retoma entre comillas y en francés, aunque trunca: «la garde, etcétera».

Dentro del mismo espíritu napoleónico paródico, Onetti escribe: «Soldados, desde lo alto de estas pirámides 50 000 palabras os contemplan». Comparablemente, parodiando lo que ya es parodia, se refiere a «el carro del Estado», expresión que proviene de una afirmación disparatada —«Le char de

46 *Réquiem por Faulkner...*, o. cit., p. 31.

l'État navigue sur un volcan»— proferida por un personaje de ficción, Monsieur Prudhomme, encarnación de la mediocridad grandilocuente del pequeño burgués francés. Otro tanto podría decirse de su «Tout va bien Mme Valentine», que retoma el título de una canción popular, «Tout va très bien madame la marquise».

En otros casos, los fragmentos discursivos provienen de fuentes propiamente literarias: «Imagínese Proust y una ciudad a la que hubiera visto durante diez años, así, distraídamente, como quien oye llover. (Claro que cuando se “llora en el corazón”», escribe Onetti mencionando a Proust y aludiendo a Verlaine, en patente referencia a los versos de este último: «Il pleure dans mon cœur // Comme il pleut sur la ville».⁴⁷ También sucede que Onetti cite, traducido sin vueltas, a Rimbaud: «Por delicadeza he perdido mi vida»; o que se refiera a un lugar mítico de la vida artista decimonónica: «entonces charlaremos a la manera de Médan», en alusión a las veladas en casa de Émile Zola, en Médan.

Probablemente, en esta correspondencia, también pueda leerse una alusión a la repetida afirmación de Pascal, acerca de la relatividad de la verdad —«Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au-delà»—, cuando Onetti escribe a Payró: «El ojo enfermo de los citados personajes mira, sin ver, naturalmente, para au-delà des Pyrénées».

Junto con estas irrupciones de fragmentos muy conocidos en el ámbito discursivo francés, aparece una serie de palabras en este idioma, que Onetti desparrama en su correspondencia: *madame, Mme, Mlle, patience, cafard, ratés, merveilleux, catastrophe, pardon, rien, élan, bref, sapristi, panne, impasse*.

Por cierto, todos estos términos aparecen adecuadísimo empleados; entre ellos, llama la atención la palabra «impasse», empleada con el género que el español rioplatense le atribuyó («un impasse», en lugar de «une impasse») y con la diferencia de sentido que adquirió: «momento de suspenso», en lugar de «callejón sin salida». Es decir que Onetti, cuando emplea términos franceses que ya son de uso corriente en nuestra variedad de español, lo hace siguiendo el orden impuesto por este uso, y no por el francés.

En cambio, véase el uso que hace de la palabra «apache», que llega al francés luego de un periplo a través del inglés de EE. UU., que a su vez la toma del español, que a su vez la toma de una lengua amerindia de Texas. Escribe Onetti: «Puede Vd. hacer el uso que considere conveniente y, en agradecimiento, aconsejarme alguna cosa —bien apache— pues deseo comprar discos cuando esté en fondos».

Notoriamente, Onetti está empleando la palabra «apache» con uno de los sentidos que tiene en francés, a saber, la designación, en el París de la Belle Époque, de personajes del hampa, de los bajos fondos parisinos, corajudos y coquetos, con algo, pues, de un «compadrito». De hecho, Francis Carco, autor en quien Onetti dice haberse inspirado para la creación del personaje de un hasta

47 «Llora en mi corazón // Como llueve en la ciudad». Primeros dos versos de *Il pleure dans mon cœur*, uno de los poemas más populares de Paul Verlaine.

hoy inencontrado texto dramático en tres actos, había recibido el sobrenombre de «le romancier des Apaches», el novelista de los Apaches.

Además de palabras sueltas, Onetti emplea expresiones más complejas: *bon sens, à propos, un jour viendra, à la page, coup de foudre, pas possible, ça va sans dire, terre à terre, mon cher, au-delà des Pyrénées, bal musette, née Mlle Vibert, Mlle Miracle, d'après, S. V. P.* Esto, naturalmente, supone un grado mayor de conocimiento del francés, ya que se trata de idiotismos, de giros que no admiten una traslación pura y simple. Véase por ejemplo el caso de s.v.p., presente en más de una oportunidad: se trata de la sigla de «s'il vous plaît», frecuente en francés y frecuente en las usanzas mundanas, del Montevideo de entonces, para las tarjetas de invitación (R.S.V.P.: *Répondez, s'il vous plaît*), pero cuyo manejo supone cierta familiaridad, y que Onetti emplea con conocimiento de causa: «Regresemos a la tierra. s.v.p.» o «Ahora un poco de paciencia, s.v.p.».

En numerosas oportunidades, Onetti suele jugar con ambos idiomas, formando una expresión bilingüe, compuesta con tramos de los dos idiomas, como las recién citadas con s.v.p.: «Regresemos a la tierra. s.v.p.». Pero también: «pas de resonancia», «ay y hélas conmigo», «et chau», «qué soulagement», «María Julia (née Mlle Vibert)», y «minga plus»... Estas entidades bilingües producen un efecto humorístico («ay y hélas conmigo» o «minga plus») que, de alguna manera, anticipa e inhibe otros efectos posibles, en particular los efectos pedantescos que podrían surgir del andar alardeando familiaridad con el idioma francés.

Un grado superior de este juego con los dos idiomas es la creación de palabras a partir de apellidos franceses: gauguinesca, volteriano, proustiada. No obstante, quizás lo más curioso en este plano sea la invención de palabras a partir de nombres comunes o de verbos franceses. Por ejemplo: «El ojo sano regardea el Banco de Inglaterra y el Crédit Lyonnais», en donde Onetti inventa el verbo «regardear», a partir del francés «regarder» («mirar»).

Comparablemente, aunque un poco más complejo es el caso en: «Aplico un poco de alegre manfichismo» (5/v/1938), en donde utiliza un término a partir del verbo «se ficher de», es decir «no darle pelota», convertido en sustantivo a partir de la forma verbal en primera persona singular presente indicativo: «je m'en fiche».

(Cabe conjeturar que no se trata de una invención onettiana, aunque su uso, inclusive en el pasado, estuviera bastante restringido al lunfardo y, sobre todo, a ámbitos explícitamente afrancesados. En francés, la palabra aparece en Proust — como sustantivo precedido por el partitivo «du» — en boca del personaje Brichtot, el filólogo invitado asiduo de los «miércoles» de Mme Verdurin. Brichtot atribuye su invención a Talleyrand: «comme disait un des inventeurs du dilettantisme, du je m'en fichisme, de beaucoup de mots en «isme» à la mode chez nos snobinettes, je veux dire M. le prince de Talleyrand».⁴⁸ La traducción al español dice: «como decía uno de los inventores del *dilettantismo* del *manfichismo* y de muchas pa-

48 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Sodome et Gomorrhe II*, París: Quarto Gallimard, 1999, p. 1416. De hecho, este pasaje se ubica en las cercanías del más adelante

labras en *ismo* de moda entre nuestros *snoobs*, quiero decir el señor príncipe de Talleyrand».49 Por otra parte, en los años treinta, Nicolás Olivari compone un «Saludo a François Villon», en donde dice: «Compadre Villon, canta como tú, transhumante, // y sigue su suerte de poeta atorrante // con tu mismo manfichismo en el corazón». Treinta años antes, Julio Herrera y Reissig había empleado en una tirada de versos que prefiguran las letras de tango, la forma francesa, no bilingüe, «m'en fiche», aunque con pronombre personal en español: «Que el que es pobre... no es decente // Y el que es corto... ni las migas // Come al final del banquete // Aun siendo un sabio profundo // Pero yo *m'en fiche* en todo // Y me... sonrió del mundo».50 Por cierto, en un «modernista» necesariamente «afrancesado», la expresión es previsible; los vínculos intensos entre J. Herrera y Reissig y el idioma francés escapan a los propósitos de este estudio.)

En Onetti, aparece una variante, probablemente exclusiva de este autor, de esa misma entidad bilingüe en *Tierra de nadie*. Dice un personaje: «—Había una vez una gallina que ponía huevos de oro. Pobre Samuel. Moralmente, cómo podía juzgarlo, ¿me entendés? el almacenero o mi madre, manfich. Pero con relación al alma de Samuel todo eso es hediondo» (1941: 21). Sin ninguna duda, en este parlamento, «manfich» es incomprensible en español, salvo que se pase por la forma «je m'en fiche» del idioma francés, en su variante oral y popular, que suele prescindir del sujeto «je». La operación lingüística es compleja, y supone un conocimiento fino del idioma francés.

Veinte años más tarde, en artículo publicado en *Acción*, Onetti vuelve a forjar otra variante en torno a «manfichismo», ahora duplicada por otra de semejante índole: «Creemos que la literatura es un arte. Cosa sagrada en consecuencia; jamás un medio sino un fin. Nos manfichamos, nos manfutamos, al revisar las numerosas tentativas de convertir una obra de arte en instrumento de cualquier cosa».51 De manera notoria, el idioma español ignora totalmente los verbos «manficharse» y «manfutarse», virtuales infinitivos de «nos manfichamos» y «nos manfutamos».52 Hay que conjeturar que Onetti produce «nos manfutamos» a partir de «se foutre» y sobre el modelo de «se ficher» («nous nous fichons» / «nous

citado fragmento que se relaciona con los «mercredi» de Mme Verdurin, comparables a los «jueves» de la Tota Pérez Smith.

49 Esta traducción realizada por Marcelo Menasché, corresponde a la edición de *Sodoma y Gomorra* que hizo Santiago Rueda en Buenos Aires, en 1945. Nótese el cursivado.

50 El texto completo de este poema de Julio Herrera y Reissig fue publicado por Aldo Mazzucchelli en su biografía del poeta, justamente, como antecedente inesperado de lo que será la escritura de Discépolo. En esa larga tirada de versos, solo aparece otro término francés: toupé. Anota Mazzucchelli que este poema, nunca publicado por su autor, permaneció inédito hasta los años setenta (A. Mazzucchelli, o. cit., p. 95).

51 *Réquiem por Faulkner*, o. cit., p. 173.

52 El corpus del español diacrónico de la RAE registra una sola ocurrencia para «manfutismo», en la novela *El chiplichandle*, de Juan Antonio Zunzunegui, autor de Bilbao. El propio título de la obra, interpretado como una hispanización de «ship-chandler», ya delata un gusto por el juego lingüístico y la creación de neologismos. La novela fue publicada en 1941.

nous foutons»). Más rutinariamente, Onetti vuelve a «manfichismo» en 1969, en el diálogo con Carlos María Gutiérrez publicado por Ruffinelli (p. 214).

En un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional, Onetti escribe «Menefrego. Nos vestimos y ella sentada en la cama estuvo esperando fumando con rabia el teléfono que nos anunciara un taxi». Luego, en un momento posterior indeterminado, tacha la forma italianizante «Menefrego» y escribe en su lugar la afrancesada «Manfiche» (JCOD5 I.14).

Ahora bien, suponiendo que «manfichismo» sea una forma que Onetti empleó sin haber sido él quien la forjara, creo que sin embargo hay que admitir que sí forjó sus derivados verbales más o menos monstruosos, compuestos de francés y de español: «manfich», «nos manfichamos», así como también «nos manfutamos». Téngase en cuenta que en ninguna de sus ocurrencias, estas palabras aparecen marcadas tipográficamente como ajenas o extrañas (como sí aparecen en la traducción del texto de Proust), sino que se integran al discurso como si nada las diferenciara de las restantes palabras pertenecientes al uso constante de la lengua española.

Algo similar, en cuanto a juego con los dos idiomas, sucede en «un terreno más generoso para nos, los epatadores amateurs», en donde Onetti mantiene la forma francesa de la palabra «amateurs», mientras inventa el sustantivo «epatadores» a partir del verbo francés «épater» («escandalizar», «sorprender»). El procedimiento, que produce una palabra que no es ni francés ni español pero que solo puede ser captada por quien conoce los dos idiomas, es el mismo en «nonchalántica», adjetivo inexistente en francés aunque esté correctamente formado en español a partir del sustantivo «nonchalance» («despreocupación», «liviandad»).

Finalmente, aquí me limitaré a señalar el procedimiento del calco, sobre el cual volveré con mayor detenimiento más adelante, en «La piedra en el charco y otros calcos». El calco consiste en una especie de traducción literal, que puede producir un resultado casi incomprensible, si lo calcado es un idiotismo, es decir una expresión propia, exclusiva de un idioma. «Es curioso que siendo usted un tipo de formación francesa —pasame la frase— haya siempre de reencontrarlo en libros ingleses», escribe Onetti a su amigo Payró, haciendo el calco de la expresión francesa «passez-moi l'expression», traducible por algo así como «si me permite la expresión».

Sin ninguna duda, los juguetes con ambos idiomas están permitidos por lo que aquí dice Onetti, a saber, «la formación francesa» del destinatario de esas cartas. Esto permite esa profusión, que cuenta con la complicidad del amigo. No obstante, varios de estos procedimientos, en particular el calco, se mantendrán en escrituras menos privadas, incluidas las mismísimas ficciones onettianas.

Los editores de la correspondencia con Payró optaron, la mayoría de las veces, por marcar tipográficamente la extranjería de estas palabras. Sin embargo, en la hoja manuscrita del propio Onetti que reproduce el editor Hugo J. Verani, las palabras en francés que ahí aparecen, por ejemplo «bref», no portan ninguna marca diferenciadora, sino que quedan perfectamente integradas al texto.

Lo mismo puede decirse de «nonchalántica», palabra también presente en la carilla manuscrita reproducida y también desprovista de, por ejemplo, unas comillas que hubieran podido señalar su particular condición de palabra entre dos idiomas. En cambio, se observa cómo Onetti, en su carta manuscrita, utiliza el entrecomillado para una palabra en español, señalando así su carácter problemático, su no coincidencia consigo misma: «no va el artista a cometer la torpeza de “renunciar” a la realidad».

Por el contrario, en los manuscritos reproducidos por Hugo J. Verani, nada señala la condición ajena de esas palabras bilingües, constituyéndose así una normalidad, bajo la forma de una domesticidad en parte hecha con lo extranjero. Esto es particularmente notable porque Onetti, como intenté mostrar en otro trabajo, escribe «bien» de entrada, desde el primer envío; esto quiere decir que su atención a la ortografía, a la puntuación y a la sintaxis está alerta de manera constante. Naturalmente, esto no significa que no corrija con posterioridad, pero sus modificaciones apuntan a otros aspectos.⁵³

1.6. En Marcha

De manera anónima, Onetti publica dos breves cuentos policiales en *Marcha*, uno en 1939 y otro en 1940. En el primero, «El fin trágico de Alfredo Plumet», el protagonista (y víctima) lleva un apellido de resonancia francesa, quizás evocador de su condición etérea o de que su vida, efecto de la pluma onetiana, termina de un plumazo una tarde de tormenta en Montevideo. ¿Es posible vincular este Alfred Plumet con Plume, el personaje que da nombre al conjunto de breves historias disparatadas que Henri Michaux había publicado el año antes, en 1938? Quizás sí. Henri Michaux había visitado Montevideo en 1936 a instancias de su amigo Jules Supervielle, en cuya casa había vivido y había conocido a Susana Soca. También había participado en el Congreso Internacional del Pen Club, en Buenos Aires, y había entablado amistad con Victoria Ocampo. En el texto de Onetti, vuelve a aparecer el «coñac», como elemento emblemático de cierto confort burgués. En cuanto al segundo cuento, «Crimen perfecto», a pesar de su ambientación local, hay una referencia a quienes «terminaban en la guillotina», instrumento ejecutorio de indudable tufo francés.

En aquellos años iniciales en *Marcha*, la huella francesa también puede ubicarse en la expresión «la piedra en el charco», que da nombre a la sección periodística propia que Onetti concibe para sí. La expresión es un calco del francés, estudiado con detenimiento, junto con otros presentes en su obra, en el capítulo «La piedra en el charco y otros calcos», que sigue a este.

Veinte años más tarde, Onetti contará que esas notas habían nacido a instancias del director Quijano, que le había pedido «una columna de alacraneo literario, nacionalista y antimperialista»⁵⁴. Esto le había dado oportunidad de discurrir

53 Trato este asunto en el artículo «De puño y letra: algunas anotaciones sobre manuscritos y borradores de Onetti», *Lo que los archivos cuentan 2*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2013.

54 *Obras Completas III*, o. cit.

sobre literatura nacional: qué entender por esta, cómo identificarla, cuáles serían las posibilidades de su existencia.

Respondiendo estas preguntas, Onetti nombrará parte de los autores franceses que nombraba en la correspondencia con Payró, como André Gide, a cuyo *Journal* aparecido en 1939 Onetti ya refiere en nota periodística de 1941. Se repiten referencias a Flaubert, Anatole France, Proust, Romain, Maurois y Malraux, se agregan a George Sand, a Rolland, a Charles-Louis Philippe («el dulce Charles-Louis Philippe», dirá Onetti del hoy bastante olvidado autor de *Bubu de Montparnasse*⁵⁵), a Barbusse, a Verlaine («Darío entró a saco en Verlaine», escribirá Onetti) y, especialmente, a Louis-Ferdinand Céline.

En consonancia con esta situación en que Onetti no deja de discurrir sobre algo —la literatura nacional— sobre cuya existencia solo tiene dudas, puede leerse la nota «Un jueves literario» (13/12/1940).

De entrada, el título remite a nombres de salones o de cenáculos literarios famosos («les Mardis de la rue de Rome», en casa de Mallarmé, por ejemplo) o de publicaciones («les Causeries du Lundi», serie de artículos de crítica que Sainte-Beuve publicaba en la prensa los días lunes, y a las que Onetti se referirá en 1975, en su nota sobre Felisberto Hernández). Inclusive, el nombre reenvía a instancias de pura ficción, como «les mercredis» de Mme Verdurin («Mme Verdurin ne donnait pas de “dîners” mais elle avait des “mercredis”. Les mercredis étaient des œuvres d’art».)⁵⁶ Proustianamente, Onetti remite a estos antecedentes de manera paródica, ya que en el diálogo que forja para este artículo, la interlocutora de Periquito y organizadora del cenáculo —Tota Pérez Smith— es una señora bastante ridícula, instigadora incontinente de salones que ocupan casi toda la semana: «los jueves literarios», «los lunes plásticos», «los martes de meditación y ocio», «los sábados místicos»... De hecho, la Tota Pérez Smith, aunque su vida no se extienda más allá de unas páginas de una nota periodística, logra mostrar su parecido con la risible Mme Verdurin.

55 Explicítamente, el personaje Bubu figura nombrado en los manuscritos onettianos conservados por la Biblioteca Nacional: «de su abuelita cuando adornaba tapas de latas de té Mazzawatee con sus andares de sargento o de Bubu de Montparnasse» (JCOD85.67). Onetti realizó esta inscripción, que presumiblemente corresponde a un pasaje desechado de *Cuando ya no importe*, en una agenda del año 1992. Vale decir entonces que transcurrieron por lo menos cincuenta y tres años entre la primera referencia a Charles-Louis Philippe (autor de *Bubu de Montparnasse*) que hace Onetti en «Una voz que no ha sonado» (en el segundo número de *Marcha*, 30 de junio de 1939) y su segunda mención explícita en la agenda madrileña de 1992. Fuera del enorme éxito que tuvo esa novela que ya contaba casi con cuarenta años cuando Onetti la nombra en 1939 y fuera del impacto que puede haber producido en Onetti el relato de la agonía y muerte de Charles-Louis Philippe que hace André Gide en su *Journal* (una de cuyas primeras ediciones para entonces completas y bajo el título *Journal* es de justamente 1939), no hay que descartar lo que Larsen pueda tener de Bubu, amén de la compartida profesión. Véanse «los andares» de uno y la repetida condición «perniabierta» del otro.

56 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe II*, o. cit., p. 1402.

(Curiosamente, en la muy hermosa nota que en 1947 dedica a Proust y en la que Onetti demuestra su fino conocimiento de la obra, Mme Verdurin no es nombrada.)

En esta parodia puede oírse cierto desdén por un estilo en que la imitación es tan enérgica que solo puede arrojar una doble traición, al modelo y al resultado. Por eso, quizás, Periquito, asediado por la Tota, declara «defender la necesidad de no imitar a nadie» y pide que «cada uno haga su obra y trate de estar lo más solo posible».

Sin embargo, este ideal heroico —plenamente romántico— en que soledad y originalidad se implican es contrarrestado por la autoparodia del autor que rechaza la favorecedora comparación, que le propone la Tota, con Silvestre Bonnard, filólogo y erudito que vive entre libros, en *Le crime de Silvestre Bonnard*, primera novela de Anatole France. Rechazando esta comparación lisonjera que le ofrece la Tota, Periquito reclama para sí otra, con otro personaje de Anatole France —con Riquet— del cual sospecha que la Tota ignora todo, aunque adopte una sonrisa de comprensión cómplice.

«Bah. Si me parezco a algún personaje de France será a Riquet. Sí tengo muchos puntos de contacto con Riquet. Tan conmovedoramente fiel a las tradiciones, y a la gloria y el provecho de los muslos de ave que caen de la mesa», dice Periquito. Porque lo socarrón de la respuesta es que Onetti elige como prójimo un personaje canino, un perro protagonista del breve relato «Riquet» y de una serie de aforismos, «Les pensées de Riquet», en los que se manifiesta su condición perruna doméstica, desprovista de cualquier atisbo de heroicidad o de interés altruista, amante del poder de los poderosos (su amo y la hija de este), pendiente del estado de su panza y del calor del hogar. Claro que, a su modo, Riquet está bien solo, en su frágil dependencia y en su necesidad de atención constante hacia quienes lo preceden y dominan.

Más que imitar con furor un universo de cenáculos y salones que solo puede resultar traicionado, como hace la Tota Pérez Smith, atenta al eminente filólogo Silvestre Bonnard, quizás «la literatura nacional» deba parodiar lo que ya es parodia o, por lo menos, incomodidad: la antiheroica y solitaria fidelidad del perro, a su amo y a su panza.

Desde el punto de vista lingüístico, el juego con las expresiones del francés prosigue. Véase por ejemplo «d'après Neruda y García Lorca una nueva retórica se ha formado entre nosotros», en que la expresión en francés ridiculiza el supuesto beneficio que habría traído la sustitución de modelos literarios no hispanohablantes por modelos hispanohablantes (Neruda y García Lorca). En este caso, el uso de la expresión francesa muestra la continuidad del espíritu copión, imitador, que la hispanidad de los nuevos modelos igual no reivindica.

En estas notas en *Marcha*, se repiten también las expresiones compuestas de dos idiomas («épater la burguesía») y aparecen «jaune de chrome» y «bas-bleu», calco del inglés presente en la lengua francesa y que en francés utiliza Onetti. La primera expresión potencia el disparate referido: «Su hígado, confraternizando

con la dinastía Ming, logró entintarlo de un “jaune de chrome” indudablemente escandaloso». La expresión francesa, en lugar de «amarillo de cromo», aumenta el efecto humorístico, al asociar disparate y erudición o, por lo menos, ilustración. En cuanto a «bas-bleu», también aparece en un contexto humorístico, causado por la exageración: «pese a la legión de “bas-bleu” anteriores y posteriores».

En ese sentido, aunque más sobriamente que en la correspondencia con Payró, los fragmentos de lengua francesa convocados siguen permitiendo cierta forma de chiveo con el idioma. Una forma de distancia incierta, entre reverencia y profanación, que el juego permite.

En cambio, en algunos casos notorios, el universo discursivo francés, aunque perfectamente apropiado al asunto, al silenciarse su autoría, es convocado por Onetti como argumento de autoridad, como fragmento de saber instituido, que alcanza con mentar para zanjar un dilema. En un artículo dedicado a los premios literarios y a modo de conclusión tajante, Onetti también recurre a una fórmula desdeñosa de contundencia incierta, cuando es un creador de literatura quien la profiere: «El resto sí que es literatura».

El carácter aporético de la sentencia de Verlaine fue desnudado por Borges, cuando en la dedicatoria de sus *Obras Completas* escribió a su madre: «Aquí estamos hablando los dos, et tout le reste est littérature, como escribió, con excelente literatura, Verlaine».⁵⁷ Sin embargo, la sentencia, en Onetti, renueva la pirueta ignorándola: si en Verlaine se trataba de rescatar la poesía de la literatura, torciéndole el cuello a la elocuencia («Prends l'éloquence et tords-lui le cou») y dando lugar a la música («De la musique avant toute chose») y a la aventura («Que ton vers soit la bonne aventure»), en Onetti, «literatura» es el nombre de lo que transige con el gusto de los otros, con el lector, con el jurado literario, con el premio. Frente a «los buenos libros», escritos «para que gusten a sus autores» y por lo tanto lanzados a la incierta aventura que les depara el gusto ajeno, se encuentra «el resto», a saber la «literatura», aquello que ninguna aventura espera, puesto que su destino ya estuvo acuñado por el gusto ajeno.

Sin el refinamiento deconstructivo de Borges y sin el refinamiento poético de Verlaine, en este artículo, Onetti parece sencillamente inscribirse en una dicotomía de orden moral, en que el yo auténtico es el yo volcado hacia sí mismo, autor de «buenos libros», al darle la espalda a la institución social, al gusto ajeno, a la «literatura». Salvo que se entienda el uso de esta cita como una autoironía final, que pone en entredicho las pretensiones de pontificar, incluidas las del propio Onetti.

Veinte años después de sus primeras referencias a las letras francesas, en una nota aparecida en *Marcha* en 1959, probablemente a raíz de la traducción y edición por Sur de *Lolita*, Onetti retoma y desvía una inconfundible comparación de Isidore Ducasse: «[...] para la enorme mayoría de los varones una “nínfula” tiene tanto que ver con el amor como una máquina de coser, coincida o no con

57 Jorge Luis Borges, «A Leonor Acevedo de Borges», *Obras Completas I*, Barcelona, Emecé, 1998.

un paraguas».58 La comparación «comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie»59 ha funcionado como una imagen identificatoria de la poética de los *Chants de Maldoror*; se recordará que esta comparación integra una serie cuyo otro término es la belleza de Mervyn, «ese hijo de la rubia Inglaterra», cuya fisionomía indica que tiene «dieciséis años y cuatro meses». Dicho de otro modo, Onetti retoma la comparación de Ducasse; sin embargo, lo que en Ducasse ilustraba la extraña infrecuencia de la hermosura de Mervyn y el consiguiente amor que despierta, en Onetti ilustra, al pie de la letra, algo poco frecuente, algo inusitado y, además, un poco descabellado: experimentar atracción por una nínfula. Quizás aquí se encuentre resumida la postura poco entusiasta de Onetti con respecto a su compatriota y antecesor, el conde de Lautréamont, así como también con respecto a quienes vinieron a reclamar su herencia, a saber los surrealistas.

2. La vida breve

Se sabe: en *La vida breve*, se bascula del mundo de la «realidad» del personaje al mundo de lo que este imagina y va fundando como realidad alternativa. Pero también hay otra báscula, la que se produce entre dos idiomas.

Desde el título —*La vida breve*— hay una referencia a una pieza lírica de Manuel de Falla, cuyo estreno y primeras puestas se produjeron en Francia, con un libreto en francés: *La vie brève*. Desde el título, se percibe entonces una expresión, extremadamente difundida, tanto en español como en francés. Tan es así, que el capítulo 22 retoma en francés el título de la novela: «La vie est brève».

A esto se agrega que, en el mismísimo incipit, esta novela señera estuvo a punto de ostentar una expresión calcada del francés, si creemos lo que Onetti divulgó años después. En efecto, cuenta Hugo J. Verani que durante el Congreso de Escritores Latinoamericanos celebrado en México en 1967, Onetti visitó a José Emilio Pacheco y le dedicó *La vida breve*, pero tachó «Mundo loco» y lo reemplazó por «Burdel de Dios». Y comentó que la editorial Sudamericana, en 1950, no iba a admitir un libro que empezara con las palabras «Burdel de Dios».60

En francés, «bordel de Dieu» es una exclamación totalmente lexicalizada, comparable a, por ejemplo, «nom de Dieu» o a las expresiones sobre las que se volverá más adelante, «nom d'un chien» o «sacré nom d'un chien»; en ese sentido, «bordel de Dieu» no quiere decir «lupanar de Dieu» ni es la traducción de «burdel de Dios» que, en español, no es una exclamación, sino solamente una manera

58 *Réquiem por Faulkner...*, o. cit., p. 151.

59 Conde de Lautréamont, Isidore Ducasse, «Chant sixième», *Chants de Maldoror*, París: José Corti, 1946.

60 Así figura en Hugo J. Verani (ed.), *Onetti, el ritual de la impostura*, Montevideo: Biblioteca Nacional-Ediciones Trilce, p. 67. Hugo J. Verani atribuye a Pacheco el relato de la anécdota que, así fuera inventada de cabo a rabo por Onetti, igualmente revela la presencia del calco, en la ficción de la ficción.

de decir prostíbulo/lupanar/quilombo de Dios. Por eso, ese íncipit imaginado y desechado por Onetti para *La vida breve* es un calco del francés, y su lectura en español no hubiera hecho pensar simplemente en una exclamación —como la exclamación «mundo loco»—, sino en una expresión que refiere a un «burdel de Dios», imagen por cierto mucho más sugestiva que la exclamación lexicalizada en español «mundo loco», que fue la finalmente empleada por Onetti.

Un indicio a favor de la existencia de ese íncipit que finalmente quedó en borradores reside en las precisiones dadas por el narrador; así empieza la novela: «—Mundo loco —dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese». Sin duda, una vez conocida la anécdota sobre el fallido íncipit, parece muy justificada la precisión del narrador, puesto que, efectivamente, la Queca está remedando o traduciendo el censurado «Burdel de Dios» —o más radicalmente «Bordel de Dieu»— por el más aceptable «Mundo loco». Y, avanzada la novela, el asunto vuelve a plantearse, puesto que el narrador dice, escrutando el cuerpo muerto de la Queca: «“Mundo loco...” recé mirando aquello como a una larga palabra extranjera». No solo la exclamación «mundo loco» es objeto de rezo, como un padrenuestro o «bordel de Dieu», sino que la extranjería idiomática también se asoma en la comparación, se hace presente en el cuerpo muerto de la Queca, la primera en haber pronunciado, «como si lo tradujese», «mundo loco».

Entonces, hay que concluir que *La vida breve* pudo haber empezado con una exclamación trivial en francés, pero cuyo calco en español presentaba una carga seguramente atractiva para Onetti, al reunir económicamente lo sacro y lo profano, la pureza y la inmundicia, la devoción y la blasfemia. Sin duda también, el censurado «Burdel de Dios» combina mejor con el «Santa Rosa» que abre el capítulo.

También, patentemente, el universo francés se hace presente en el personaje de Miriam/Mami, exprostituta francesa, y en sus viajes desde y hacia París, así como en sus juegos con la ciudad y su toponimia. Porque, como se recordará, el «jugar a las calles» de Mami tiene por tablero un plano urbano, por lo que París se presenta no como una serie de lugares más o menos monumentales o pintorescos, sino como un nomenclátor, como una toponimia, como una serie de nombres que van siendo proferidos: Saint-Jean-de-Briques, la Butte Montmartre, rue St. Placide, rue du Cherche [sic],⁶¹ Hospital [sic] Broussais, Sena, Armenonville, Sacré Cœur, rue Championnet, Avenue St. Quen [sic], Boulevard Bessières, Avenue de Clichy, Boulevard Berthier, Porte Maillot, Arc de Triomphe, Rive

61 Plausiblemente, dado que la rue du Cherche no existe, se trata de la rue du Cherche-Midi, calle en la que, años más tarde, se conocerán la Maga y Horacio Oliveira. También aparece nombrada una desconocida Avenue St. Quen; probablemente se trata de la Avenue St. Ouen. Estos errores, involuntarios o no, refuerzan el efecto de ciudad menos experimentada, menos vivida, que ficcionalizada —representada— a través de su toponimia.

Gauche, Jardin des Plantes, Gare d'Orléans (ou d'Austerlitz),⁶² Porte de Clichy, Quai de la Conférence, Tour Eiffel, St. Pierre, los Inválidos, rue Montmartre, Pont de Montmartre, Boulevard Ney,⁶³ Puteaux, Alfortville, Seine, Pont d'Ivry, Petit-Palais, Jardin des Tuileries, Quai Malaquais, rue de Tournon, Musée de Cluny, Boulevard St. Marcel, Cimetière de Montparnasse, Observatoire, Notre-Dame des Champs, Notre-Dame de Plaisance, rue Vercingétorix, Avenue du Maine. En estas denominaciones vuelve a presentarse la cuestión del doble idioma, puesto que se mezclan algunas en español (los Inválidos), algunas doblemente nombradas (Sena, Seine) y algunas combinando ambos idiomas (Hospital Broussais).

Miriam/Mami no es el único personaje francés, también existe el «penúltimo coqueteo» de esta señora, es decir, «Monsieur Levoir», con quien Miriam/Mami juega a «las calles». Junto con esto viene una serie de términos franceses, que se incrustan en el texto de la novela, de forma más o menos notoria: «Paris Plaisir» (título de capítulo), «Petit Electra», «gigoló», «ce soir», «Gravé par L. Paulmaire, Impr. Dufrénoy, 49 rue de Montparnasse», «impromptu», etcétera; así como la letra de una canción, sobre la que se discute si corresponde llamarla «chanson»⁶⁴ y, también, la letra del estribillo de «La vie est brève». Estos términos aparecen tanto en boca del narrador como de los personajes; cabe destacar la expresión «Puro chiqué, el miedo», que profiere la Queca, y que utiliza un término francés no muy difundido en español. (En el corpus de la lengua española que recoge la RAE, la palabra «chiqué» aparece tres veces: una vez se trata de un comentario metalingüístico que recuerda que esa palabra tituló un tango, mal traducido por «El elegante», cuando se prohibió todo lo relacionado con el lunfardo; otra vez aparece en un glosario de pugilismo, como forma francesa que corresponde al inglés «fake» y al español «tongo»; por último, aparece en una cita de Julio Cortázar, de «Final del juego»: «El resto era puro chiqué»...).

Sin embargo, en este juego con lo francés que va desarrollando la novela, la jugada más notoria es la que se produce entre el nombre de pila de la ex alumna del Lycée français de Montevideo y mujer del narrador —Gertrudis—, y Stein, apellido del publicista y patrón del esposo de Gertrudis. ¿Cómo no leer en ese par el nombre desdoblado de Gertrude Stein, la escritora estadounidense que

62 También en esta doble denominación en que aparece el primer nombre (Gare d'Orléans) de esta estación de trenes y el que recibió más tarde (Gare d'Austerlitz), se pone en juego una experiencia verbal de la ciudad, su advenimiento a través de la denominación.

63 Téngase presente que los manuscritos onettianos conservados en la Biblioteca Nacional revelan que en un estadio de *Cuando ya no importe*, hubo un personaje, luego transformado —fundido— en un yo narrador, que se llamó Ney, como el mariscal napoleónico y como el bulevar que circunda París y que *La vida breve* nombra. Cf., más adelante, «Textos en el fin».

64 Remito aquí a Juan Carlos Mondragón, que comenta el repertorio musical de este pasaje, mostrando la coincidencia en el año 1932 de la creación de alguna de las piezas, de la publicación de *Voyage au bout de la nuit* y de la creación de «*Night and Day*» de Cole Porter y de «*Light in August*», cantada por Lucienne Boyer. J. C. Mondragón, *Night and Day*, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2006, p. 105.

reunió en el salón de su apartamento de la rue de Fleurus a muchos de los artistas y de los escritores admirados por Onetti? Gertrude Stein, acuñadora de la expresión «lost generation», según cuenta Hemingway, en *París era una fiesta*.

3. Textos en el fin

En el extremo final de la obra onettiana, aparecen *Dejemos hablar al viento*, *Cuando entonces* y *Cuando ya no importe*, de 1979, 1987 y 1993 respectivamente; las tres publicadas en España, última morada del autor.

3.1. Dejemos hablar al viento

En esta novela, Onetti funda un nuevo territorio, al que bautiza «Lavanda», en una suerte de antifrasedo fragante y contraria al estado, entonces más maloliente que nunca, de la Banda (Oriental) oriunda. En cuanto al inasible protagonista (médico, pintor, comisario de policía), lleva un nombre que en árabe significa ‘ciudad’: Medina. En la narración, vuelven los personajes de Santa María, con sus apellidos bilingües (Díaz Grey), daneses (Brausen) o franceses (el boticario Barthé, el Padre Bergner).

Vuelve también cierto espíritu irreverente hacia los valores consagrados. Así por ejemplo, la pulla sobre los bisontes de Altamira, pintados por Picasso según contrato con el gobierno francés... y vuelven, citados o aludidos, los grandes textos onettianos. Así por ejemplo, el incipit de *El pozo*, parafraseado en el comienzo de un capítulo llamado «Una pista»: «Hace un rato me estaba paseando por el taller del Mercado Viejo y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez.»; o la alusión a *La vida breve*, en el capítulo final «Por fin, el viento»: «Medina aguardó tras su ventana del Plaza la llegada retumbante de Santa Rosa». También, al pasar, hay una rápida referencia a Bilitis, es decir, a la apócrifa autora de *Les chansons de Bilitis* compuestas por Pierre Louÿs, cuya relación con la nouvelle onettiana *Para una tumba sin nombre* estudiaremos en el capítulo «Dos fuentes posibles de *Para una tumba sin nombre*». «Antes las lesbianas usaban ajorcas para ser distinguidas por cofrades y ahuyentar a los hombres. Ahora, estoy fuera de moda, debe ser esto lo que emplean. Una diosa de Gomorra, el escudo de Bilitis», dice Frieda a Medina en *Dejemos hablar al viento*.

De manera más pronunciada, en *Dejemos hablar al viento*, Onetti retoma el relato «Justo el 31», y retoma también la cita semi apócrifa de Baudelaire, en cuya consideración nos detuvimos algunas páginas atrás. También, en esta novela de 1979, Onetti vuelve a aludir a la lectura de *Recherche de la pureté* de Jean Giono, lectura que había comentado, en carta de 1939, a su amigo Julio E. Payró, asunto en cuya consideración también nos detuvimos a mediados de este capítulo.

Igualmente alusiva es la presencia de Albert Camus: «la madre de Mersault» [sic], en lo que puede entenderse como una referencia a Meursault,

el personaje protagonista que abre la novela *L'étranger* diciendo «Aujourd'hui, maman est morte».

Aparecen también las marcas comerciales francesas, mencionadas furtivamente (De Dion Bouton) o con insistencia, aunque en forma aproximada (Gerard-Perrigaux en lugar de Girard-Perregaux, marca del reloj de lujo que Medina regaló a su quizás hijo Julián Seoane).

En esta novela, como lo ha hecho en su correspondencia con Julio E. Payró cuarenta años antes, Onetti vuelve a jugar con las palabras en francés. Así por ejemplo, «En un tiempo pensé que el asunto de las drogas algo tenía que ver con tu boite [sic] o cabaret, o lo que sea». El personaje no sabe qué nombre dar a cierta cosa, pero la dificultad no parece provenir de la ignorancia de la palabra conveniente —de hecho muestra conocer varias—, sino de lo propiamente incalificable de la cosa. Un juego similar aparece en «Andá al toalé o a la letrina. Depende de la costumbre, de la necesidad». Esto lo dice Medina a Frieda, usando un término francés («toilette»), con una ortografía que lo vuelve casi irreconocible, aunque vagamente represente su pronunciación en español. El desdoblamiento de la nominación —«toalé» o «letrina»— así como los comentarios que vuelven sobre su uso —«Depende de la costumbre, de la necesidad»— juegan con la posibilidad de que no se trate de dos palabras diferentes (de dos idiomas diferentes) para la misma cosa, sino de dos palabras diferentes para dos cosas diferentes. El limpiarse (en «la toalé») y el ensuciarse (en «la letrina») quedan oscilando entre dos nombres de lo mismo o entre dos situaciones diferentes, según se entienda el comentario: si «la costumbre» es puramente lingüística, se trata de dos maneras de hablar, de dos costumbres diferentes y coexistentes; si «la costumbre» tiene que ver con el tipo «de necesidad» (asearse o ensuciarse), se trata de dos nombres diferentes que designan dos cosas distintas entre sí. No parece posible tomar partido por una lectura y excluir la otra, tanto más que, tres renglones más adelante, Medina dirá que Frieda estuvo «tanto tiempo encerrada en el lavatorio que no hubo más remedio que imaginarla sentada»; es decir, Medina emplea un término —«lavatorio»— que le hubiera ahorrado, de entrada todas esas disquisiciones. (Remito este análisis a lo planteado en este trabajo a propósito del juego de «la inmundicia» y de «la pureza» en Onetti, en particular, al «Pureza e inmundia en Céline y en Onetti».)

Algunas páginas después, se lee:

Usted le tiene miedo al canto gregoriano —dijo Carve. Y sin embargo, es el principio y el fin. Tal vez le tenga miedo por eso. Como dicen los Goncourt, la gente se pone sutil, inteligente, cuando empieza a formarse la mierda en los intestinos. Por eso hablo del canto gregoriano.

Sin expedirme sobre el carácter fidedigno de esta cita y admitiendo inclusive su condición apócrifa, puedo sin embargo señalar su total adecuación al humor escatológico que recorre el *Journal* de los hermanos Goncourt. En ese sentido, es una cita perfectamente «fiel», y delata un conocimiento certero de esta obra,

mientras sigue abundando en la ambivalente paradoja (pureza e inmundicia), que ahora asocia una mente llena de inteligencia y unos intestinos llenos de mierda.

(Los célebres diaristas del siglo XIX se habían hecho presentes en el artículo que Onetti dedicó⁶⁵ por aquellos mismos años a Felisberto Hernández, en donde daba noticias de la vida personal de Felisberto, bromeando con la costumbre decimonónica de convertir en objeto de relato público la vida personal del artista: «Doy estos datos en homenaje al malhumor de Sainte-Beuve, que estropeaba cada lunes el apetito de los Goncourt y sostenía que era imposible hacer buena crítica sin conocer la vida íntima de cada víctima».)

Por otra parte, algunas páginas antes, se habían podido leer «merde» y «mierda». Véase: «—Merde. Trae buena suerte —dijo— ¿por qué tuviste que volver?». Este parlamento de Juanina también parece estar jugando con una doble curiosidad: según la creencia rioplatense, pisar excrementos trae buena suerte; pero también, según la creencia francesa, decir «merde» antes de un trance difícil es una manera de convocar a la buena fortuna. Unos párrafos después, se lee: «—Mierda —tradujo mientras se comía el último sándwich del plato».

(También, curiosamente, Juanina, la muchacha que al proferir la palabra «merde» busca amparo en la buena suerte, bien podría ser la muchacha sorda de cuya muerte es acusado el narrador, hermano de Julián, en *La cara de la desgracia*, personaje femenino que igualmente bien podría ser la muchacha sorda del cuento «L'inconnue», de Villiers de L'Isle-Adam, de acuerdo con lo que sostenemos en el capítulo dedicado a estas narraciones. Juanina y Medina (ahora quizás padre de Julián) se encuentran en la costa, en la playa, cerca de un hotel, como la muchacha sorda de *La cara de la desgracia*; por otra parte, Medina cuenta: «La miré, volví a mirarla mientras alzaba el vaso y acepté que preferiría matarla antes de dejarla escapar sin copiarle el perfil». Como se recordará, la muchacha innominada de *La cara de la desgracia* muere.)

El conocimiento del hábito francófono de decir «merde» en guisa de exclamación propiciatoria de la buena fortuna supone una atención poco trivial hacia el idioma francés (de hecho, ni siquiera el diccionario Robert registra ese empleo de la palabra, sin embargo popularmente extendido).

En *Dejemos hablar al viento*, escritura en diálogo con su propio pasado, persiste la presencia incorporada del idioma francés, nombrando lo suntuario y lo placentero (De Dion Bouton, Girard-Perregaux, vernissage, boîte [sic], cabaret, Bilitis), lo escatológico (toalé, merde) y lo literario (Baudelaire, los Goncourt, Pierre Louÿs, Albert Camus y Jean Giono).

65 Se trata de «Felisberto, el «naïf»», publicado por *Cuadernos Hispanoamericanos* en agosto de 1975 y recogido por Pablo Rocca en *Obras Completas III*, o. cit. Por otra parte, nótese que, en este artículo, Onetti prosigue con sus juegos con la lengua francesa, al inventar ahora el sustantivo «naïfismo», supuesto derivado del adjetivo «naïf», y producir así una entidad bilingüe que no existe en ninguno de los dos idiomas (el correcto es «naïveté»), pero necesita de ambos para ser comprendida.

Y, sobre todo, el calco que resulta incomprensible, fuera del juego de los dos idiomas: «grulla» («grue»: «prostituta»), sobre cuyo estudio me detengo en «La piedra en el charco y otros calcos».

3.2. Cuando entonces

En esta penúltima novela, Onetti retoma su antes fundada Lavanda; también arranca con una referencia a Santa Rosa y su temporal. Como en *Dejemos hablar al viento*, los términos en francés empleados remiten a lo suntuario y a lo placentero; en primer lugar, la reiteradamente presente «Madame Safó», regenta de prostíbulo, portadora de apellido con sílaba tónica oportunamente corrida, para producir efecto de palabra aguda, es decir francesa y, simultáneamente, dejar oír el verbo «zafar» en pretérito. Lo suntuario portado por una palabra francesa es explícito en la réplica «—Vea: capitoné» seguida de «—Sí, es cosa de lujo» y de «—¿Verdá? Y todo es así. Esta es antesala». Igualmente, en las palabras «rouge» (para lápiz labial), «cabaret» y en el calco «viuda», presente en «se tomaban botellitas de cuarto litro de champán, falsificación perfecta, hasta con etiquetas de la viuda», que calca el nombre —la marca— del champán Veuve Clicquot.

Fuera de estos términos de la órbita del lujo y el placer, aparece «fané», sin ninguna marca que indique su extranjería, tratado como cualquier otra palabra, seguramente por su presencia en las letras de tango; no sucede lo mismo con «déjà-vu», «toujours la même chanson» y «nom de guerre», expresiones marcadas tipográficamente de manera tal que su ajenidad queda mostrada. En la ocurrencia de «nom de guerre» vuelve a aparecer la referencia al lujo y al placer: «las alquilaban para exhibirse a su lado en sitios de diversión de los llamados aristocráticos porque eran muy caros. Pude conocerla: era joven y hermosa, su *nom de guerre* sonaba a francés y no cultivaba la discreción».

Por cierto, nada impedía al personaje decir «su nombre de guerra sonaba a francés», pero el empleo de la expresión francesa potencia la sonoridad —francesa— de ese nombre de guerra nunca dicho, y del cual solamente se caracteriza su sonoridad.

3.3. Textos breves

Entre los textos de ficción, en general breves, que Onetti escribe cuando ya está en España, lo francés sigue haciéndose presente, a veces de forma tal que cierto lugar común es convocado (en «El gato» [1980], hay una apasionada historia de amor con Marie, una mujer francesa) y burlado (la fogosa pasión concluye cuando la amante francesa se manifiesta como una vulgar esposa que protesta para mantener la higiene del hogar).

En otros casos, por ejemplo en «Los amigos», irrumpe en francés una palabra que perfectamente podría haber estado en español: «la bolsa de papel con los quilos de *argent*». En francés y en español, «argent» y «plata» designan ambos un metal y el dinero; en ese sentido, la elección de «argent» no es justificada por

su mayor poder designativo. Quizás solo esté indicando su francidad, el vínculo entre el autor y un idioma. En «Jabón», el personaje se dirige de San Sebastián a Pau —atravesará los Pirineos— y vivirá una historia amorosa en una casa llamada «Pourquoi pas». Por otra parte, la consulta de los manuscritos permite ver dubitaciones a propósito del título de este cuento: en la misma hoja mecanografiada, Onetti escribe y tacha con su puño y letra «Trompe l'œil» y «Ello», conservando sin tachaduras «Jabón» (JCODI 14.22).

En «Ki no Tsurayuki», al título en japonés responden «coñac», «Parises» y «allumeuse». En «Montaigne», un personaje femenino es nombrado Natalia por su amante y Natalí, a la francesa, por Charlie, el esposo que inminentemente la dejará viuda (y se insiste en que este subraya, al pronunciarla, la tonicidad de la última sílaba). Por otra parte, en un ejemplar del «segundo tomo de los *Essais* de Montaigne» queda guardada la doble (¿o triple?) herencia del esposo moribundo. (Herencia porque es el dinero que viene de sus padres y herencia porque es lo que deja a su esposa y el amante de esta se lleva.) En este breve relato, también aparece «bohème», en lugar de «bohemia», como subrayando la cepa francesa del asunto nombrado. La interpretación del título «Montaigne» y del segundo tomo de los *Essais* de este autor es enigmática por exceso de sentidos, de posibilidades interpretativas.

Finalmente, el idioma francés es tratado cómicamente en «Tu me dai la cosa me, io te do la cosa te», breve relato de humor procaz, casi de tablado. Nuevamente, Onetti reúne, para burlarse, algunos lugares comunes, por ejemplo aquellos que asocian París con Gardel, el triunfo artístico y el goce sexual fácil. En esas circunstancias, el idioma francés aparece mal escrito, como se supone que era mal hablado por los fracasados y frustrados artistas tangueros: «tabác» y «el notredame». También son nombrados «los francos», «Olimpia» y «el Gauloise».

3.4. Cuando ya no importe

Un año antes de su muerte, Onetti publica *Cuando ya no importe*, novela que, comparablemente a *La nausée* de Jean-Paul Sartre, se organiza en fragmentos de variada extensión encabezados por una fecha, a la manera de un diario. Organización excepcional para una narración onettiana, en *Cuando ya no importe*, la sucesión de fechas parece indicar la sucesión de los años 0, al menos de dos años, aunque no se sepa cuáles; se recordará que, en cambio, *La nausée* arranca con una ubicación bien precisa, «lunes 29 de enero de 1932».

La comparación de *Cuando ya no importe* con el formato «diarístico» de esta novela sartreana se justifica en que de entrada, en su segundo párrafo, el narrador onettiano declara: «Nos consolábamos a veces con comidas a las que buenos amigos nos invitaban, chismes, discusiones sobre Sartre, el estructuralismo y esa broma que las derechas quieren universal, saben pagar bien a sus creyentes y la bautizan posmodernismo».

El juego, en la ficción, con el género diarístico también había sido practicado por André Gide, autor de un célebre *Journal* que se extiende durante más de cincuenta años y, sobre todo, autor de novelas también pautadas por fechas. Justamente, *Les faux-monnayeurs* es una de las obras en que André Gide juega con la escritura de un diario, intercalando fragmentos provistos de fechas que llevan por título «Journal d'Edouard». A esta novela, Onetti se refiere en *Cuando ya no importe*. Cito: «Un beso como ausente en mis dos mejillas. Después silencio. Ella en la cama leyendo esa serie de casualidades que forman una gran novela, *Los monederos falsos*» (Así fue vertido al español el título *Les faux-monnayeurs*, cuya traducción más acertada, menos falseadora, si cabe decirlo, y de paso más onettiana, podría ser «Los falsarios»).

A estas razones, podría sumarse que para escribir parte de *Cuando ya no importe*, Onetti utilizó unas hermosas agendas encuadernadas en cuero, con su nombre completo grabado en letras doradas y correspondientes a los años 1991, 1992, 1993.⁶⁶

De hecho, es asombroso constatar que la inicial *Tiempo de abrazar* y la postrera *Cuando ya no importe* —separadas por exactamente sesenta años— son novelas en que sus personajes hablan de literatura y, en particular, de literatura francesa (cf. supra).

Porque si bien en *Cuando ya no importe* siguen apareciendo expresiones en francés que refieren a los lugares comunes del mundo del placer (cigarrillos: *Gitanes*; alcohol: coñac, *Calvados*; gastronomía: *gourmets*, *tournedos aux fines herbes*; erotismo: *con, petit mal*),⁶⁷ en esta última novela se acrecienta otro tipo de referencias, incluida la presencia de expresiones idiosincráticas como «à quoi bon». (La consulta de los manuscritos onettianos permite ver que la carta que Díaz Grey escribe es más extensa que la finalmente retenida para la edición de la novela, e incluye una expresión en francés: «Pero todo esto a [sic] quoi bon. Lo importante para usted es saber que abandono el juego. Cansancio sin remisión, tal vez» (JCOB85.21) escribe Díaz Grey al narrador. De igual modo, los manuscritos permiten ver la preocupación de Onetti por la ortografía de «tournedos aux fines herbes».)

Sin embargo, el universo francés evocado es también cinematográfico (los visitantes de la noche: «Les visiteurs du soir») y, sobre todo, literario. La lista de autores y de obras referidas es importante. El doctor Díaz Grey discurre sobre la palabra «muelle» observando que designa «algo duro e inhóspito», pero también significa «blandura y alivio». «Prefiero embarcadero y mejor aún, si traduzco al

66 Sobre esto nos extendemos en «De puño y letra...», o. cit.

67 El *petit mal* designa, en francés, una forma de la epilepsia. Dice el texto: «Que había consultado con “médicos de la Capital, especialistas en problemas del sexo, médicos de prestigio y de verdad, no pobres lavativeros provincianos como yo”, y aceptaba el diagnóstico de ataques ninfomaniacos recurrentes y nunca previsibles. Bovarismo, sentenció uno. Algo semejante a los ataques de *petit mal*».

francés, *débarcadère*; así se llama el mejor libro de poemas de Supervielle», termina explicando este Díaz Grey metalingüístico y lector de Supervielle.

En un momento del texto, el «Bovarismo» es evocado como una dolencia; en otro, el narrador dice haber recibido de regalo «El mito de Sísifo», y no es imposible conjeturar que se trata de *Le mythe de Sisyphe*, la obra de Albert Camus. Al pasar, aparece la expresión «los visitantes de la noche» («Ahora soy amigo de los visitantes de la noche») que remite directamente a *Les visiteurs du soir*, la muy célebre película de Marcel Carné, con guión de Jacques Prévert.

En cuanto a L.-F. Céline, tal como lo consideramos con detenimiento más adelante, su presencia se registra en el muy encomiado nombre de «Bardamu», protagonista de *Voyage au bout de la nuit*. Cito: «estaba leyendo un viaje que hizo mi amigo Bardamu (era uno de mis amigos, nunca vistos, los que imponían talento con palabras, frases, a veces libros enteros) cuando Elviritá preguntó».

(De hecho, la consulta de los manuscritos onettianos permite ver que en una versión anterior, Onetti fue mucho más explícito, o más «realista», al nombrar al autor en lugar del personaje: «estaba leyendo el Viaje que hizo su amigo Destouches hasta el fondo de la noche [eran sus amigos, nunca vistos, todos los que demostraban talento con palabras, frases, a veces libros enteros]» (JCOD8642). Téngase también en cuenta que bajo el título *Mon ami Bardamu*, Robert Poulet había publicado en 1958 una serie de entrevistas con L.-F. Céline.

Los manuscritos también dan cuenta de una modificación significativa: en una primera versión, Onetti escribe «Releía Salambó como si estuviera logrando abrazarse al coloso», que corrige por «Releía viejos libros como si estuviera logrando unirme de verdad a los autores» (JCOD86.49), versión que luego aparece editada. En ambos casos, las correcciones producen versiones más elusivas: en un caso, las amistades son situadas en el ámbito de la ficción, quizás más amistosa que la mera vida biográfica en donde estuvieron los autores; en el otro, el autor —Flaubert— es situado, provisoriamente, en el plano mitológico en donde habitan los colosos. Sobre el cambio de la tercera a la primera persona, volveré más adelante.)

Igualmente, la literatura policial aparece en su versión francesa, a través de la colección «Le masque», aludida en el siguiente pasaje:

Aunque reducida en la esperanza, la caja había atravesado medio mundo cargada de sorpresas e incomprensiones. El cartero de los bigotes tristes ayudó con un fierro y un martillo a destaparla. Adentro había un tocadiscos último modelo, una caja más pequeña cargada de discos que llegaron sin quebrarse. Además, y sobre todo para mí, dos docenas de libros editados en francés y con las muy conocidas cubiertas amarillas y un álbum con reproducciones de cuadros famosos (p. 58).

Las cubiertas amarillas (con el dibujo de una máscara y una pluma en negro) identificaron durante decenios la colección «Le masque» que se inauguró en 1927 publicando a Agatha Christie y dio a conocer, entre otros, a John Dickson

Carr, célebre autor inglés que prestó parte de su apellido a Carr, el personaje onettiano de *Cuando ya no importe* (En cuanto al álbum con reproducciones, el narrador dirá más adelante que lleva por título *Pintura de Francia*).

A este vínculo inmediato entre Carr —autor inglés de novelas policiales publicadas en Francia en la colección, de «conocidas cubiertas amarillas» (cf. supra), *Le masque* y en el Río de la Plata en la borgeseana *El séptimo sello*— y Carr —personaje onettiano de *Cuando ya no importe*—, se superpone otro igualmente inmediato.

En efecto, sobre el final de la novela, aparece:

Muchos mejores años atrás, cuando yo era joven y creía en la redención de los hombres, las pulgas y los piojos, como escribió el poeta, leí un libracó del que solo recuerdo el título: *El contenido de una botella de tinta*. Ahora, en esta noche tibia y sanmariana, me dispongo a escribir el contenido de botellas tres estrellas (p. 153).

La reflexión del narrador es extraordinaria: el «libracó» evocado tiene por autor a un señor llamado Alphonse Karr (1808-1890), periodista, fino humorista, hugoliano. Justamente, la esposa de Victor Hugo cuenta en sus memorias que su marido pensó llamar «Ce qu'il y a dans une bouteille d'encre» a su novela *Notre-Dame de Paris*, ya que su conclusión coincidió con el fin de la botella de tinta que había comprado para escribirla. Victor Hugo comentó esto ante Alphonse Karr, quien años después utilizó ese título para una obra propia,⁶⁸ que resultó leída y evocada por Onetti en su última novela, en una suerte de inversión cronológica, puesto que es cuando se está acercando el fin de lo que será su último texto que el narrador declara que se dispone a escribir «el contenido de botellas tres estrellas». La reformulación onettiana, al omitir «tinta» y al nombrar la marca «tres estrellas» y «la noche [...] sanmariana», vuelve a evocar el sintagma típico de la escritura del uruguayo: «la noche retinta»,⁶⁹ poetizando el más práctico sentido hugoliano. En cuanto al vínculo entre Onetti (particularmente *Para una tumba sin nombre*) y *Notre-Dame de Paris*, es tratado más adelante en este estudio.

En *Dejemos hablar al viento* puede sin embargo anotarse la coincidencia entre la denominación del personaje protagónico femenino Eufrasia y Euphrasie, el nombre que corresponde al sobrenombre de Cosette, la heroína de *Les misérables*. Aunque Victor Hugo nombra en pocas ocasiones a Cosette llamándola «Euphrasie», la cuestión no pasa inadvertida. Y aunque mucho o pone la Euphrasie hugoliana a la Eufrasia onettiana, sin embargo, ambas encarnan, en cierta forma, la servidumbre femenina: son y/o fueron sirvientas, al punto que el nombre Cosette, en francés, se volvió sinónimo de infancia maltratada, explotada por los adultos en los trabajos domésticos.

68 «Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie» en *Notre-Dame de Paris*, París: Folio/Gallimard, 2009, p. 749.

69 Cf. más adelante: «La noche es un lugar».

Ahora bien, fuera del rastro que van dejando las referencias al ámbito literario francés desperdigadas a lo largo de toda la novela, puede considerarse que toda *Cuando ya no importe* está contenida entre referencias francófonas. En efecto, el texto empieza (segundo párrafo) con una referencia a «Sartre» y al «estructuralismo» y se clausura (último párrafo) con una hermosa alusión al poema «Le cimetière marin» de Paul Valéry, en una hermosísima tirada, última tirada de la última novela de Onetti:

Otra vez la palabra muerte sin que sea necesario escribirla. Hay en esta ciudad un cementerio marino más hermoso que el poema. Y hay o había o hubo allí, entre verdores y el agua, una tumba en cuya lápida se grabó el apellido de mi familia. Luego, en algún día repugnante del mes de agosto, lluvia, frío y viento, iré a ocuparlo con no sé qué vecinos. La losa no protege totalmente de la lluvia y, además, como ya fue escrito, lloverá siempre (p. 169).

Transcurren sesenta años (y mi insistencia en la distancia temporal se justifica en que hay «tiempo» en ambos títulos: el tiempo presente del deseo y el tiempo próximo de la indistinción) entre *Tiempo de abrazar* y *Cuando ya no importe* y, en ambos extremos, la literatura francesa ocupa el lugar de la literatura, con su dimensión condenable porque institucionalizada y pretérita (Ronsard, la Pléyade, Mme de Sévigné, Rousseau) y su dimensión amable por su fuerza de ruptura contemporánea (Bardamu/Céline, Sartre, Valéry, Flaubert, Supervielle, Gide).

En el extremo final, persiste la diatriba antiacadémica, que ahora alcanza, inclusive, a quienes habrían pretendido ocupar un sitio glorioso gracias al obvio expediente del escándalo: «Y qué felicidad divertida cuando leo esas obras de fin de siglo con pretensiones eróticas escritas siempre por franceses que aspiraban a integrar la inexistente academia de autores malditos». ¿Cabe suponer que Onetti se refiere aquí a Pierre Louÿs, autor de esa notable farsa que fue la atribución de *Les chansons de Bilitis* a una supuesta poeta griega de la Antigüedad, pero escritor al fin de cuentas bastante académico?

Lo cierto es que el narrador de *Cuando ya no importe*, de modo radical, declara:

Los años pasados en Francia, a pesar de hambres, fríos y lluvias, habían sido un estar en el mundo. Aquí, a pocos kilómetros de un pueblo que aspiraba a ser ciudad, me sentía como testigo del nacimiento de la vida terrestre. Los insectos de formas extrañas y siempre voraces de sangre, los aullidos de animales todavía desconocidos que llegaban desde el bosque me confirmaban que no estaba verdaderamente habitando un mundo real (p. 59).

Ahora bien ¿de qué está hecho el mundo de «los años pasados en Francia»? Por un lado, hay marcas comerciales: Gitane, Crédit Lyonnais; hay un toponímico: rue [de] Florence; hay nombres de objetos cargados de francidad: Saint Louis, coñac, Calvados, tournedos aux fines herbes, [isla de] Santa Helena. Es decir que, por otro lado, está Napoleón.

En efecto, esta isla es el destino final de Napoleón, militar admirado por Onetti, según el cuestionario Proust. En 1937, en carta a Julio E. Payró, Onetti dice estar escribiendo una obra «de tres actos de teatro que acaso lleguen a llamarse, La isla del señor Napoleón». También, en carta de 1938, bromea nombrando unas pretendidas *Memorias de Santa Helena y Martín García*.

En esta correspondencia al mismo Payró, así como en el resto de la ficción onettiana,⁷⁰ hay frecuentes referencias a Napoleón y a sus dichos; puede sin embargo afirmarse que *Cuando ya no importe* es la más napoleónica de las obras onettianas, y no solo porque sesenta años más tarde, ha vuelto la referencia a la isla del destierro napoleónico: «durante el exilio en mi santa helena personal».

Como se verá, la puntual referencia al «exilio en mi santa helena personal» se ve acrecentada por dos referencias estructurantes. Por un lado, señalaré el nombre del personaje femenino Josefina, hija «morochona» de Eufrasia, en la ficción onettiana. Se recordará que Joséphine de Beauharnais es el nombre de la primera esposa de Napoleón, la esposa criolla, proveniente de una familia de colonos asentada en Martinica, en las Antillas francesas. Forma parte de la leyenda, es decir que ha sido muchas veces contada, la vida rumbosa y dispendiosa que llevó Joséphine de Beauharnais, crónicamente infiel y crónicamente endeudada. Dice el narrador en *Cuando ya no importe*: «Que Brausen, sea quien sea, me perdone pero juraría que la Jose, mensajera de la paga, distrajo muchos pesos para regalar “algunas zonceras” a sus visitantes de medianoche» (p. 108).

En uno de los manuscritos onettianos de *Cuando ya no importe* conservados por la Biblioteca Nacional, aparece un recuadro, y en su interior se lee: «temeroso de matar, junto con la sospecha, el placer y el sufrimiento» y, dentro del mismo recuadro, centrado y solo, el nombre «Joséphine» (JCOD58.5).

Por otro lado, los mismos manuscritos revelan una variación importante. Durante buena parte de la escritura de la novela, antes de que hubiera un «yo» personaje que cuenta la historia, hubo un narrador que contaba las historias de otros personajes, llamados Cabot y Ney. En versiones mecanografiadas y corregidas a mano por el propio Onetti, aparecen claramente las sustituciones producidas por el paso de las terceras a la primera persona,⁷¹ en otros casos, no

70 A modo de muestrario no exhaustivo: «una genealogía que arrancaba, tornadiza, de Carlos V o de Napoleón» (*Cuando entonces*); «Algo así como el Napoleón de los viajes metafísicos» (*Tiempo de abrazar*); «-¿Hablé de los veteranos de Napoleón? ¿Estás seguro? ¿Antes de esta noche?» (*La vida breve*); «Alguno le puso «la Caporal» porque la melena y la nariz hacían pensar en Napoleón.» (*Para esta noche*); «Piense: si uno regresó de Elba otro puede escapar de Santa Elena.» (Juntacadáveres).

71 Por ejemplo: «A cada gemido Cabot se sentía más nervioso [...] Se alejó hundiéndose en el polvo y en el calor», en que «Cabot se» es tachado y sustituido por «yo me», sucediendo lo mismo con las otras marcas de tercera persona (JCOD86.12). También: «Cabot, sin deseo y sonámbulo se acercó a la mujer y apoyó sus dedos en el pelo», que Onetti corrige modificando las terminaciones verbales por «Sin deseo y sonámbulo, me acerqué a la mujer y apoyé sus dedos en el pelo» (JCOD86.61). Igualmente: «Se preguntaban en voz alta y sin respuesta que había sido de Cabot», en que la mano de Onetti tacha «Cabot» y escribe «mí» (JCOD86.84).

hay trazas de la corrección, pero en el paso del manuscrito al libro publicado, desapareció esa tercera persona y apareció una primera.⁷²

El asunto se presenta las suficientes veces como para llamar la atención, tanto más que los nombres que tuvieron su breve reinado son sugerentes. «Cabot» es una forma de «Gaboto», nombre del navegante, claro está; sin embargo, «Cabot» también suena «cabó» o «cabo», o «caporal», o «petit caporal» sobrenombre poco grandioso de Napoléon. Por otra parte, «Ney» es el apellido de uno de los grandes mariscales napoleónicos, ejecutado en la Restauración.

En ese sentido, puede decirse que el constante amor onettiano por Napoléon, acercándose el fin, quizás se haya intensificado, ante el común destino de derrota y de exilio que la muerte cercana prepara a ambos.

Pero, sobre todo, en *Cuando ya no importe*, hay literatura, como se detalló antes, y palabras con las que es posible seguir jugando, para nombrar el mundo desde dos lugares. Así por ejemplo, la multilingüe serie «depre, mufa, haina, cafard»: «Llegaron las lluvias. Hace días que llueve sin viento y las rayas brillantes parecen agujas de metal finas para siempre, impuestas con odio para aumentar depre, mufa, haina, cafard» (p. 62).

En la serie se pasa de términos populares rioplatenses («depre», «mufa») a un término muy popular francés, «cafard» («avoir le cafard»: estar bajoneado, deprimido), palabra a la que Onetti ya se había referido, sesenta años antes, en cartas a Payró: «Paso a comunicarle que he descubierto recientemente una nueva forma de cafard. Mejor dicho, un nuevo elemento provocador del canard: las canciones populares francesas con una buena parte de acordeón».⁷³ Y años más tarde: «Hace unos días estaba leyendo al lado de una radio y oí el vals del destino, lo que me produjo un ligero cafard y trajo a primer plano mi remordimiento por no escribirle» (: 141 6/8/1942).

La serie también incluye un término que bien podría ser un engendro bilingüe —«haina»—, que toma prestada la terminación gramatical en -a para nombrar lo que en francés es un sustantivo femenino: «la haine» es decir «el odio», es decir «la haina».

72 Por ejemplo: «Fue hasta la vitrina casi junta a la negrura del balcón o ventana. Sacó un puñado de llaves del bolsillo trasero del pantalón y Ney miró desconcertado la cantidad de llaves exhibidas y su desperejo tamaño» (JCOD82.9, en ese fragmento hay otras correcciones que aquí no anoto); corregido por la mano de Onetti y editado, el pasaje se vuelve: «Fue hasta la vitrina casi junto a la negrura del balcón o ventana. Sacó un puñado de llaves que surgieron del bolsillo trasero del pantalón. Miré desconcertado la cantidad de llaves exhibidas y su desperejo tamaño» (p. 46). También: «Mientras Ney comía trataba de separar o mezclar sabores del mar y otros terrestres. Hambriento, se frenaba para no devorar recordando platos deliciosos que había comido tiempo atrás, tan lejos de S. M.» (JCOD82.7), que corregido por la mano de Onetti y editado da lugar a: «Mientras comía trataba de apartar o mezclar sabores del mar y otros terrestres. Hambriento, me frenaba para no devorar recordando platos deliciosos que había comido tiempo atrás, tan lejos de Santamaría» (p. 44).

73 Verani, Hugo, *Cartas de un joven escritor, correspondencia con Julio E. Payró, J. C. Onetti*, Montevideo: Ediciones Trilce, 2009, p. 88, 16/5/1939.

Al mismo tiempo, en esa descripción de la lluvia hay reminiscencias baudelaireanas. Onetti dice: «las rayas brillantes parecen agujas de metal finas para siempre»; Baudelaire dice: «Quand la pluie étalant ses immenses traînées // D'une vaste prison imite les barreaux». Para mayores datos, la imagen baudelaireana de la lluvia como barrotes de una vasta cárcel aparece en uno de los «Spleen», quizás el más conocido. Como se sabe, la palabra inglesa «Spleen» que emplea Baudelaire se acerca a «depre», «mufa», «cafard».

Dicho de otro modo, el relato onettiano juega con las imágenes y las palabras del poema baudelaireano, llegando a producir una palabra —«haina»— que, sin existir en ninguno de los dos idiomas, tiene mucho de ambos.

No puede decirse que Onetti en su escritura, contrariamente a por ejemplo Cortázar o Cabrera Infante, haya sido muy aficionado al juego de palabras, si por esto se entiende el juego con efectos humorísticos producidos por algo de los significantes que inesperadamente queda expuesto (Por ejemplo, el par cortazariano «patriotismo» y «patiotismo»).

Sin embargo, en este último relato de Onetti, es posible discernir una referencia a un famoso juego de palabras pergeñado por un celebrísimo jugador de palabras, es decir Jacques Lacan. En efecto, algo avanzado el relato, dice Díaz Grey: «De pronto, un día de verano vino a ofrecerse. La tomé con dulzura, sin agresión, lento, paciente. La convencí de que éramos padre severo e hija traviesa. No me importa decirle que vivimos en pleno incesto. Y muy felices».

Las palabras «padre severo» con que se caracteriza a sí mismo el doctor Díaz Grey remiten, sin demasiada dificultad, al célebre juego de palabras del doctor Jacques Lacan: je père sévère (yo padre severo) / je persévère (yo persevero). Este juego de palabras nombra la función paterna, la función simbólica, la función que formula y vela por la ley, en particular la ley de prohibición del incesto.

Onetti ¿lacaniano? Ciertamente no. Sí, ciertamente, tan impregnado de un idioma y de un discurso —en particular el literario— como para permitirse incluirlo de múltiples maneras en su obra, incluidas las maneras humorísticas, juguetonas.

La piedra en el charco y otros calcos

Como fue anunciado en el capítulo anterior, consideraré aquí algunos casos de calcos del idioma francés presentes en el español de Onetti. Por *calco* se entenderá una expresión tan idiosincrática —un idiotismo— cuyo paso de un idioma a otro puede, aunque no necesariamente, producir un sinsentido. Por ejemplo, «cul de sac», que en francés designa algo así como un «callejón sin salida», si se calca al español —«culo de saco»— produce un sin sentido; simétricamente, la expresión española «culo de botella», calcada al francés como «cul de bouteille» produce, a su vez, otro sin sentido. Por cierto, no todos los calcos producen efectos de sentido insensatos. En lo que sigue, trataré en primer lugar de una expresión francesa cuyo calco en español no produce inconveniente, por lo que su condición de calco es menos patente; en segundo lugar, trataré otras expresiones cuyo sentido problemático los delata como calcos del idioma francés realizados por Onetti.

1. Un calco en la rúbrica

Son conocidas las rúbricas y las sendas firmas que pergeñó Juan Carlos Onetti cuando escribió en el semanario montevideano *Marcha*, desde junio de 1939 hasta abril de 1941: «Cartas al director» era firmada por Groucho Marx y «La piedra en el charco» era firmada por Periquito el aguador.

También es conocida la explicación en tono de broma que el propio Onetti dará de estas rúbricas, veinte años después, atribuyéndole la «culpa» a Carlos Quijano, fundador y director del periódico:

La culpa la tuvo Quijano [...] en esa época heroica del semanario (1939-1940) el suscrito cumplía holgadamente sus tareas de secretario de redacción con solo dedicarles unas 25 horas diarias. A Quijano se le ocurrió, haciendo numeritos, que yo destinara el tiempo de holganza a pergeñar una columna de alacraneo literario, nacionalista y antiimperialista, claro. Recuerdo haberle dicho, como tímida excusa, desconocer la existencia de una literatura nacional. [...] Así nació Periquito el Aguador, empeñado en arrojar su piedra semanal en la desolación del charco vacío.⁷⁴

Menos atendido fue el propio nombre elegido —«la piedra en el charco»—, como si la obviedad de su sentido eximiera de cualquier otra preocupación. Sin embargo, esta expresión no constituye, y menos aún constituía en 1939, ningún uso constante en ninguna variedad del español. Por lo pronto, dicha expresión

74 «Explicación de Periquito el Aguador», en *Réquiem por Faulkner...*, o. cit., p. 15.

no figura en ninguno de los diccionarios de la lengua consultados, ni tampoco figura en el corpus de referencia del español actual de la Real Academia (CREA), en el que sí figuran, y vale la pena justamente contrastarlas por divergentes, dieciocho ocurrencias de expresiones en que predomina «tirar la piedra y esconder la mano» u otras muy cercanas.⁷⁵ Por esto mismo también resulta muy significativa la única ocurrencia de la expresión divergente «la piedra en el charco» que registra el corpus diacrónico del español (Corde).

La única ocurrencia de esta expresión se encuentra en una carta que don Miguel de Unamuno, en 1933, dirige a Jean Cassou, comentándole la emoción que experimentó al leer la traducción que este hizo de su obra. Dice Unamuno:

Estoy yo escribiéndole y está usted leyéndome desde la eternidad y hasta la eternidad. ¡Eternidad de eternidades y todo eternidad! «Nous allons perpétuellement mourir... dans un joyeux présent qui ne peut s'achever!» Ni comenzar. ¡Terrible locura la de persuadirse de tener un alma inmortal. Y la otra, la de Leopardi, ¿no es locura? Pero el final, ¡el final! Lui il ne peut pas pleurer? Lloramos por Él, llora en nosotros. ¿Quién sabe? Me ha sacudido el tuétano del alma. Pero de esto volveremos a hablar. O volveremos a callar que será acaso mejor. ¡Y cómo grita el silencio!

Ya se habrá usted enterado de la renuncia del Comité de Cooperación Intelectual, Madame Curie, que no es nada, Langevin, Paul Valéry, Jules Romains, italianos, alemanes, un inglés, un rumano —este muy inteligente—, una pobre rumana boba, y los españoles y yo. García Morente llevó un programa orteguiano de las masas y la elite (nata) y la cultura y la ciencia. Y yo eché mi piedra en el charco. [...] Quieren que vaya a la Argentina y Uruguay a dar conferencias en agosto y setiembre pero...⁷⁶

Esta extensa cita tiene como propósito ilustrar el contexto en que aparece la única ocurrencia registrada, en el banco de datos de la lengua española, de la expresión «echar/tirar una piedra en el charco». En ese sentido, es notable comprobar que esa expresión aparece en un contexto marcadamente francófono, en que Unamuno escribe a Jean Cassou, su traductor francés, por lo tanto puede no solo intercalar en su texto en español expresiones en francés, sino que también puede hacer calcos de expresiones francesas, como «jeter une pierre/pavé dans la mare»: «eché mi piedra en el charco», dice Unamuno.

En un contexto francófono comparable, no tanto por el lugar en que fue proferido (Cuba), sino por la índole del hablante, traductor, vecino y amante de

75 Última consulta confirmatoria realizada el 10/11/2011, Real Academia Española: Banco de datos (CREA) [en línea] Corpus de referencia del español actual, disponible en <<http://www.rae.es>>. De los diccionarios consultados, se desprende la divergencia entre la expresión frecuentemente registrada «tirar la piedra y esconder la mano» —que refiere un ataque solapado, hipócrita—, y la expresión constantemente ausente «tirar piedras en el charco» que supone un ataque escandaloso, abierto, provocativo. *El Diccionario del español actual* de Manuel Seco registra «tirarse piedras contra su tejado», con la acepción de «actuar en contra de sus propios intereses».

76 A partir del texto que muestra la Real Academia Española: Banco de datos (Corde) [en línea] Corpus diacrónico del español, disponible en <<http://www.rae.es>>, 10/12/2011.

París, ocurre otro caso. Dice Julio Cortázar: «Nace un día el retorno al único camino posible para crear el hombre nuevo que busca Cuba, para “cambiar la vida” como pedía Rimbaud, cuyas pedradas no han terminado de caer en cuanto charco estancando puede quedar por ahí».⁷⁷

En efecto, en el idioma francés, contrariamente al español, esta expresión, con algunas variantes, se encuentra registrada desde el siglo xv.⁷⁸ Véase por ejemplo su variante «tirar una piedra en el jardín», en un texto de Madame de Sévigné, de 1675: «Cette province est un bel exemple pour les autres, et surtout de respecter les gouverneurs et les gouvernantes de ne leur point dire d’injures et de ne point jeter des pierres dans leur jardin».⁷⁹ En cuanto al diccionario de Furetière, autoridad de ese siglo, registra y explica la expresión: «de celui qui dans un discours fait sourdement quelque reprimande à un autre, quelque reproche, quelque attaque».⁸⁰

En cuanto a la variante «jeter un pavé dans la mare» (tirar un adoquín en el charco/la charca), fue definida como «l'événement imprévu, la provocation qui trouble l'ordre établi» (el acontecimiento imprevisto, la provocación que perturba el orden establecido), y explicada como proveniente de la fábula de La Fontaine «Les grenouilles qui demandent un roi» (Las ranas que piden rey). Acertado o no, este origen atribuido insiste en el tenor político de los contextos en que aparece dicha expresión, puesto que la fábula de La Fontaine invocada es una cruel burla a los pedidos de «mano dura».⁸¹

La variante «pavé dans la mare aux grenouilles patriotardes» («piedra en el charco de las ranas patrioteradas») es ilustrada por una cita de fines del siglo xix, proveniente de *Le Père Peinard*, semanario anarquista frecuentemente censurado y perseguido: «Maintenant les bons bougres, vous saisissez le pourquoi de l'opportunité de la grève des conscrits? Quel pavé dans la mare aux grenouilles patriotardes si, au tirage au sort, nos fistons manifestaient leur haine de la guerre en s'abstenant de puiser leurs numéros dans la tinette».⁸²

Ya en el siglo xx, el *Grand Robert de la langue française* cita, para ilustrar la expresión «c'est la mare dans la mare aux grenouilles» un pasaje de las *Mémoires de guerre* de Charles de Gaulle: «Mais la façon dont les Anglo-Saxons

77 *Papeles inesperados*, Madrid: Santillana, 2010, p. 260.

78 Dato proveniente de Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, París: Le Robert, 1998.

79 «Esta provincia es un bello ejemplo para las demás, y sobre todo que gobernadores y gobernadoras no tiren piedras en su jardín».

80 «Quien en un discurso dirige en sordina alguna reprimenda a otro, algún reproche, algún ataque.» Sigo aquí a Claude Duneton, *Le bouquet des expressions imagées*, París: Seuil, 1990.

81 Véase el incipit de la fábula: «Les grenouilles se lassant // De l'état démocratique // Par leurs clameurs firent tant // Que Jupin les soumit au pouvoir monarchique».

82 «Ahora, mis buenos amigos, ¿captan ustedes la razón de la oportunidad de la huelga de los conscriptos? ¿Qué piedra en el charco de las ranas patrioteradas si, en el sorteo, nuestros muchachos manifestaran su odio a la guerra, absteniéndose de sacar un número del bolillero!». Cita extraída de un número publicado en 1899; sigo aquí a Claude Duneton, o. cit.

se comportaient à notre égard justifiait que nous jetions un pavé dans leur mare diplomatique». ⁸³

También hay que agregar la existencia ininterrumpida desde 1918, en el mítico *Le canard enchaîné* —el semanario satírico francés fundado en 1915—, de una rúbrica denominada «La mare aux canards» (La charca de los patos). Columna de cotilleo, de chismeríos políticos, en la que se publica lo que no dejará contento al involucrado y sí alegrará a sus rivales. Columna de «alacraneo» político, según la expresión porteña empleada por Onetti en «Explicación de Periquito el aguador».

Las huellas dejadas por dicha expresión en el discurso en lengua francesa coinciden con el uso que hacen tanto Unamuno como Onetti, cuando recurren a «la piedra en el charco» para referir, con cierto espíritu burlón e irreverente, una intervención crítica en una situación política. En el caso de Unamuno, el empleo de la expresión queda armonizado con el contexto francófono de su carta; en Onetti, parece sonar un retintín irónico, visto que para bautizar una columna «nacionalista y antiimperialista» se utiliza una expresión calcada del francés. Sin embargo, en ese calco, la expresión sufre una mínima torsión, puesto que la charca de las ranas («la mare aux grenouilles») de La Fontaine y la charca de las ranas «patriotardes» del *Père Peinard* han devenido «charco vacío» en «Explicación de Periquito el aguador», antes de acotarse como «la orilla» que «apedreamos»: «Declaramos en voz alta —para que se oiga en toda la orilla del charco que apedreamos semanalmente— [...]». ⁸⁴

Sin duda, es improbableísimo que Onetti haya leído la carta enviada por Unamuno en 1933 a Jean Cassou en donde aparecía la expresión, ausente del español, que Onetti luego emplea para nombrar su rúbrica en *Marcha*, en 1939. Menos improbable es que en 1939 el periodista Onetti conociera el ya famoso *Le canard enchaîné*, y su notoria rúbrica, ubicada en la página 2, «La mare aux canards». (Téngase en cuenta que, en francés, «canard» remite tanto a «pato», y un pato es el logo del semanario, como a «periódico», en lenguaje popular. Por esa doble referencia, el «charco» («la mare») se carga aquí de otros sentidos.)

Sea como sea, lo cierto es que «el charco» onettiano está muy cercano de «la mare aux grenouilles» de la tradición francesa; así lo sugiere la referencia a «las ranas» que aparece en la nota «Propósitos de año nuevo», al concluir los primeros seis meses de *Marcha* y de la rúbrica de Periquito el aguador:

Cuando hace unos meses decidimos aceptar la tarea de apedrear el charco, lo hicimos con un espíritu de total indiferencia, amable, sin mayores entusiasmos, ya que las ranas de este charco deben haber criado pelos de puro viejas e inmóviles. [...] Los sapos de piel dura y rugosa [...] Hay también en

83 «Pero la manera en que los anglosajones se comportaban con respecto a nosotros justificaba que tiráramos una piedra en su charco diplomático.»

84 «Literatura nuestra», *Réquiem por Faulkner...*, o. cit., p. 29.

el charco abundancia de inquietas ranitas deslumbradoramente verdes y flexibles renacuajos que acaban de dar el primer chapuzón [...].⁸⁵

A pesar del carácter reivindicadamente urbano del universo onettiano, su «charco» es una poco urbana «charca» llena de ranas. También, debería anotarse que, en «Una voz que no ha sonado», segunda nota en *Marcha* de la rúbrica «La piedra en el charco», Onetti fustiga a quienes hacen un «grotesco remedo» del lenguaje que «está de uso en España» o «un calco de la lengua francesa, blanda, brillante y sin espinazo». Hay que suponer entonces que Onetti no está criticando el calco, sino sobre qué materia lingüística se realiza.

2. Otras expresiones calcadas

La presencia de expresiones calcadas del idioma francés en el discurso onettiano no es algo excepcional, como el siguiente relevamiento intenta ilustrarlo.

Tan temprano como en 1933, en *Tiempo de abrazar*, Onetti inserta la palabra «grulla» en una serie bien curiosa: «Era el descubridor de la noche; acaso esta le otorgara en recompensa la más bella mujer de sus colecciones. Yira, buscona, grulla, trotacalles, trotera, trotinera...» (p. 172).

Por la equivalencia producida por la serie, no queda otra alternativa que entender «grulla» como otro sinónimo del rioplatense «yira» o del más peninsular «buscona»; pues bien, la palabra «grulla» es una traducción posible del término francés «grue», también empleado como sinónimo de «prostituée». En ninguna de las variedades del español, la palabra «grulla» designa a una prostituta, como «grue» sí designa; en ese sentido se trata de un calco del francés.

Pocos años después, ahora en la prosa suelta, juguetona y plagada de términos en francés que emplea Onetti en la correspondencia con Julio Payró, aparece una expresión muy inesperada en español. Escribe Onetti: «Es curioso que siendo usted un tipo de formación francesa —pasame la frase— haya siempre de reencontrarlo en libros ingleses, Huxley y Maugham» (fecha atribuida: diciembre de 1939, p. 94).

En español, «pasame la frase» suena muy inusual; en francés, «passez-moi le mot/l'expression» es un giro metaenunciativo usual mediante el cual el hablante anticipa y se disculpa de una posible molestia causada por sus palabras. En español se suele decir «X, con perdón de la palabra» o «X, si me permite la palabra», pero no se suele decir «X, pasame la frase»; Onetti, en un juego irónico de varios pisos, anticipa la supuesta molestia de Payró al serle atribuida una «formación francesa», y se disculpa empleando una expresión calcada del francés y casi incomprensible, como tal, en español. Por la misma fecha, en *Marcha*, en carta al director, hace algo bastante semejante, al utilizar el verbo «pasar» con el sentido de «admitir una palabra, expresión, definición»: «Hacer periodismo es ofrecer al

85 «Propósitos de año nuevo», *Réquiem por Faulkner...*, o. cit., pp. 42-43.

público informaciones sobre la vida y comentarla. Páseme la definición. Hay que escribir sobre política nacional [...].⁸⁶

A comienzos de los setenta, de nuevo en un texto de ficción, Onetti vuelve a calcar una expresión característica de la lengua francesa. En *La muerte y la niña*, dialogan el médico Díaz Grey y el cura Bergner a propósito de Augusto Goerdel. Luego de una breve digresión seguida de una «pausa tácita, en un silencio que se había hecho táctil por voluntad de ambos», Díaz Grey retoma la conversación diciendo «—El señor escribano Augusto Goerdel». Y el texto prosigue: «—Sí, hay que volver a nuestras ovejas —sonrió apenas el cura; no parecía enfermo, seguro de sí mismo como siempre—».

Sin duda, el giro puede entenderse según la metáfora cristiana del pastor con su rebaño, sin embargo, también puede leerse como un calco de la expresión francesa «revenons à nos moutons» («volvamos a nuestras ovejas»), expresión con la cual se propone dar por terminada una digresión y volver al tema que estaba en curso. Como un refinado bilingüe, Onetti se permite jugar con la equívocidad que adquiere la expresión calcada, al quedar entre dos idiomas y al ser proferida por un cura de apellido francés que, en el curso de una conversación sobre un miembro de su rebaño (Augusto Goerdel), se había ido por las ramas y decide volver a lo suyo, a sus ovejas. Por cierto que la charla sea entre un cura y un médico permite el «nuestro», ya que, secularización mediante, el cuidado del rebaño se halla irremediamente compartido, si no es disputado, entre ambos pastores.

Otro calco, bastante espectacular y ya comentado por los editores de *Cartas de un joven escritor*, lo constituye la expresión «nombre de un perro». Este calco es empleado por Onetti ya sea en su forma abreviada y tal como aparece en:

También puede hacer cosas no tan lindas, pero espontáneas como neumotórax y parecidas a uno: esto es lo único que importa. Nombre de un perro. En amor, en trabajo, en elegancia, en tabaco, en bebida, en política, solo es importante ser sinceramente uno mismo y solo así se puede ser feliz (s/f, los editores ubican esta carta entre las de la primera etapa del epistolario, p. 55).

Así como en:

Es un libro terrible y si el autor fuera más «artista» —Vd. me comprende— sería un libro de primera fila. Nombre de un perro: le iba a escribir hoy precisamente una carta con júbilo y desdeñosa vanidad de propietario: había conseguido que me prestaran una maquinita portátil (25/8/1938, p. 71).

O ya sea como aparece en su forma más desarrollada: «Cuénteme lo de Mallea. // Sagrado nombre de un perro. Cuando mande hacer papel de cartas le voy a poner este lema: *siempre hay algo* que no se dice.» (22/12/1941 p. 127).⁸⁷

El calco de la expresión «sacré nom d'un chien» no es exclusiva de la escritura privada —epistolar— onettiana, ya que también aparece en *Tiempo de abrazar*:

86 «Se regala una idea» (*Marcha*, 29 de noviembre de 1940), *Réquiem por Faulkner...*, o. cit., p. 74.

87 Las itálicas eran mayúsculas en el original.

Encendió el cigarrillo y quedó un momento indeciso, como si fuera a hablar. Pero sonrió apenas y volvió a su rincón. Que se fuera al diablo. Tiró el cigarrillo con asco. Sagrado nombre de un perro: la garganta y el sueño. Decididamente, se iba (p. 161).

Sin embargo, es en la euforia de una carta a Payró que Onetti combina el «sagrado nombre de un perro» con otro calco, ahora proveniente del inglés: «Por otro lado tengo libros para comentar, noches confortables, mucho whisky, mucha cama y sagrado nombre del perro que tendrá su día, todo lo que puede significar el último mucho. Nada más señor de Payró» (20/9/1942, p.143).

Fulgurantemente, Onetti emplea la expresión calcada del francés combinándola con un calco proveniente de *Hamlet*: «sagrado nombre del perro que tendrá su día». En efecto, al final de la escena en el cementerio, Hamlet dice: «Let Hercules himself do what he may, the cat will mew and dog will have its day» (acto V, escena I).⁸⁸ Es sabido que Onetti adoptará «el perro tendrá su día» como título enigmático de un relato, y hará con «perro» una de las dedicatorias más bellas y misteriosas de la literatura —«a D. M., ignorado perro de la dicha»—, reencontrando así el enigma y la cercanía del calco que en la injuria —sacré nom d'un chien— sacraliza y blasfema.

88 Escritas estas líneas, encuentro que Amir Hamed realiza una observación semejante en cuanto a la proveniencia de esa expresión onettiana. Cf. «Oh tú joven tarado, ¿qué piensas de Gardel?», en *H Enciclopedia*, disponible en <www.henciclopedia.org.uy/autores/hamed>.

La noche es un lugar

1. Marcel Proust y Louis-Ferdinand Céline

Marcel Proust y Louis-Ferdinand Céline: sus diferencias lucen irreductibles. Cuando uno explora el mundo aristocrático del *faubourg* Saint Germain, el otro se ubica en los arrabales pobres de París; cuando Marcel pasa sus vacaciones en estaciones balnearias, Ferdinand llega como galeote a Nueva York. Cuando Proust desarrolla una sintaxis cuya complejidad impide su existencia fuera del ámbito de la escritura, Céline se aboca a corregir como un endemoniado, para «romper la oración» y producir de ese modo el efecto de oralidad, de decir que acaba de ser proferido.

Sin embargo, en más de una ocasión, ambos escritores fueron emparejados, al considerarse que sus obras fundan la novelística en lengua francesa del siglo xx. Más particularmente, se ha afirmado que toda la obra de Céline, ansiosa de ser aceptada por la *Nouvelle Revue Française*, gira en torno a Proust, padeciendo su influencia como una maldición y rindiéndole homenaje en el mismo momento en que la traiciona.⁸⁹ Coincidentemente, otros críticos se han preguntado si *Mort à crédit* no es un palimpsesto escrito sobre el texto rasquetado de *À la recherche...* o si no es un pastiche de la obra proustiana: el mismo uso complejo del «yo», semejantes escenas de voyeurismo, inicios comparables, relación entre Ferdinand y su abuela parecida a la del protagonista proustiano y la suya, similares puestas en escena de las respectivas muertes de las sendas abuelas. Como ejemplo del carácter de pastiche, se ha señalado, justamente, la oposición entre ambos mundos.⁹⁰ Estudiosos de la obra de Céline, como Henri Godard, también han sugerido una parodia de Proust en ciertas páginas de la novela de Céline; asimismo, más específicamente, se señaló la semejanza entre Marcel y Ferdinand, así como la semejanza entre sus respectivas madres.⁹¹

Al responder al llamado cuestionario Proust, Juan Carlos Onetti hizo coincidir a ambos autores, al nombrarlos entre sus prosistas preferidos, y en este orden: La Biblia, Faulkner, Proust, Céline, Dostoievski, Cervantes, Hemingway. Reuniéndolos en la lista de sus predilectos, Onetti vuelve a separarlos al oponerlos,

89 Jean-Louis Cornille, «La dédicace effacée (De Céline à Proust)», *Actes du Colloque Céline 1994*, París: Du Lérot & Société d'études céliniennes, 1996.

90 Pierre Robert, «Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline: un contrepoint», *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 29, 1979.

91 Pascal A. Ifri, «Une lecture de *Mort à crédit* à la lumière de *Du côté de chez Swann*», *Actes du Colloque International Céline, 1992*, París: Du Lérot & Société d'études céliniennes, 1993.

como la belleza se alía oponiéndose a la bazofia. De uno, dirá: «cuando quiero leer cosas bellas, agarro a Proust»,⁹² del otro, escribirá: «En *Viaje*, Céline eligió la ferocidad, la mugre y el regusto de la bazofia con singular entusiasmo».⁹³

Esa doble vertiente onettiana predispone a encontrar lo que circula de una escritura a otra. En efecto, el mismísimo título —*À la recherche du temps perdu*— al anunciar la posibilidad de «buscar» y de «recobrar» el tiempo «perdido», declara el anhelo de desconocer la unidireccionalidad del tiempo y de atribuirle la pluridireccionalidad del espacio. En otras palabras, el título declara que la temporalidad, despojada de su fluir progresivo, podrá ser transitada según los infinitos trayectos que ofrece un espacio. Si *À la recherche...* admite ser leído como un ensayo sobre el tiempo (así lo leyó Barthes), quizás esto deba ser atribuido a esa gran operación proustiana que consiste en espacializar el tiempo, en deslinealizarlo y desplegarlo.

Céline y Onetti pueden ser considerados herederos, a mi modo de ver, de esta operación discursiva. Esto se hace particularmente notorio en el tratamiento que dispensan a la expresión «la noche», lo que sin duda vuelve a señalar hacia el universo proustiano, aunque más no fuera por el inicio de *À la recherche...*, inicio que, extendiéndose a lo largo de treinta carillas, narra la vigilia del niño Marcel, confinado en su dormitorio, inmovilizado en su cama desde temprano. «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» es el incipit que nos instala, como ya lo había hecho el título, en un tiempo que es, sobre todo, un lugar.

2. La noche celineana

El título *Voyage au bout de la nuit* presenta algunas particularidades lingüísticas que conforman una densidad de sentidos. Un texto humorístico,⁹⁴ que burlescamente se propone una reescritura correctiva de *Voyage*, recomienda: «On préférera au titre original: *Voyage au bout de la nuit*, redondant et imprécis, celui de *Voyage de nuit* (On peut admettre à la rigueur: *Voyage jusqu'au matin*)».⁹⁵

La parodia de escritura «correcta» revela que, según el uso más esperable, «nuit» funciona en giros que designan una porción de tiempo, una extensión temporal; así lo delata la versión «corregida» del título: «voyage de nuit» (viaje de noche/ viaje nocturno/ viaje que se realiza durante la noche). Sin embargo, la maestría de Céline consistió en convertir esa porción de tiempo en una porción de espacio, en un *locus*, en un lugar, en una entidad recorrible según más de un sentido. De este modo, «la nuit» no es el momento durante el cual

92 Onetti entrevistado por María Ester Gilio. Disponible en < <http://www.onetti.net/es/entrevistas/gilio>>.

93 *Marcha*, «Para Destouches, para Céline», diciembre de 1961.

94 Repartido en ocasión del homenaje a Céline que tuvo lugar en febrero de 2011 en la Biblioteca del Centro Pompidou (Beaubourg), en París. El texto, fotocopiado, lleva la firma de Pierre Chalmin.

95 «Antes que el título original *Viaje al fin de la noche*, redundante e impreciso, se preferirá *Viaje de noche* (como mucho, podrá admitirse *Viaje hasta la mañana*).»

se realiza el viaje a otros lugares, sino que es el lugar por donde se viaja, es el lugar recorrido y visitado.

Luego de expresarla en el título, Céline reitera esa perspectiva en los versos que coloca como epígrafe de *Voyage...*: «Notre vie est un voyage / Dans l'hiver et dans la Nuit, / Nous cherchons notre passage / Dans le Ciel où rien ne luit».⁹⁶ Presentado como proveniente de una canción de los Guardias Suizos, podría conjeturarse que la fecha que acompaña el epígrafe —1793— recuerda el destino sangriento padecido en 1792 por la guardia monárquica, ultimada por los revolucionarios; en este sentido el «voyage dans l'hiver et dans la Nuit» metafórica el luctuoso destino de los Guardias Suizos de Luis XVI. Sin embargo, hay quienes afirman que se trata de una cita apócrifa, inventada de cabo a rabo por Céline, que se divirtió otorgándole una autoría, y una autoridad, pseudohistórica.⁹⁷ Ausente en la primera edición de *Voyage...*, agregada a posteriori, cuando la simpatía entre cierta izquierda francesa y Céline parecía desvanecida, las peripecias de su aparición podrían confirmar las sospechas acerca de la autoría. Pertenezca a quien pertenezca, en ese epígrafe se confirma una espacialización de «la noche». En efecto, la preposición francesa «dans» puede decir la duración, y no solo la locación, como por ejemplo en la expresión «dans la vie» o «dans le passé»; sin embargo, «dans», en lugar de «pendant» en la construcción «voyager dans l'hiver et dans la Nuit», hace de «l'hiver» y de «la Nuit» espacios que se recorren, mucho más que el tiempo empleado en recorrer otros lugares.

En «voyage au bout de la nuit», sucede algo semejante: si bien «au bout de» puede tener un complemento temporal (au bout de trois minutes/ une heure / deux jours), en el título celineano se activa la posibilidad de un complemento locativo, como en «au bout de la ville», «au bout du fusil», «au bout de la table», etcétera.

Sin duda, esta virtualidad significativa es actualizada más de una vez a lo largo de la novela. En una primera ocurrencia, «le jour» es sometido al mismo procedimiento, aunque mucho más explícito: «le Jour! Un de plus! Un de moins! Il faudrait essayer de passer à travers celui-là encore comme à travers les autres, devenus des espèces de cerceaux de plus en plus étroits, et tout remplis avec des trajectoires et des éclats de mitraille» (1994, p. 46).⁹⁸ La expresión «passer à travers» suele funcionar con complementos de lugar (preposicionales o no), por lo que «le jour» queda asimilado a un espacio, lo que es reforzado por la comparación con «aros cada vez más estrechos y llenos de trayectorias y de esquirlas de metralla».

96 «Nuestra vida es un viaje / En el invierno y en la Noche / Buscamos nuestro pasaje / En el Cielo donde nada brilla.»

97 Esto es lo que afirma, sin justificarlo, Boris Donné, en *Pour mémoires: un essai d'éclaircissement des Mémoires de Guy Debord*, París: Éditions Allia, 2004, p. 77.

98 «¡El día! ¡Uno más! ¡Uno menos! Habría que intentar pasar a través de aquel como de los demás, convertidos en algo así como aros cada vez más estrechos, los días, y atestados de trayectorias y metralla.» Se sigue aquí y más adelante la traducción de Carlos Manzano, Buenos Aires: Edhasa, 2006, p. 59.

En la siguiente ocurrencia, ya aparece «noche» en tanto que espacio: «l'homme de Noireceur-sur-la-Lys, lui, là-bas en Flandres, que j'avais accompagné sur les bords de cette nuit où nous cherchions ensemble un trou pour s'échapper à la guerre» (p. 170).⁹⁹ La hermosa expresión «sur les bords de cette nuit où» hace de la noche un territorio provisto de bordes: de superficie, de contorno, de fronteras...

La espacialidad de la noche ya es totalmente explícita en la ocurrencia siguiente:

tu finiras sûrement par le trouver le truc qui leur fait si peur à eux tous, à tous ces salauds-là autant qu'ils sont et qui doit être au bout de la nuit. C'est pour ça qu'ils n'y vont pas eux au bout de la nuit! (p. 220).¹⁰⁰

La expresión «ils n'y vont pas eux au bout de la nuit» («no van ellos al fin de la noche») con el verbo «aller à» («ir a») vuelve más patente el carácter espacial de la noche.

En los dos ejemplos que siguen, la espacialidad de «la noche» es producida por el verbo «sortir de» («salir de»):

«C'était des nouvelles espérances d'en sortir de la mouscaille et de la nuit qui la rendaient lyrique la vache à sa sale manière» (p. 343).¹⁰¹

«Ils sortent de la nuit tout autour les gens avec les yeux tout écarquillés déjà pour venir se les remplir d'images» (p. 351).¹⁰²

A continuación, la territorialidad de la «noche» queda dicha al proveérsela de puertas: «toujours des bateaux et des bateaux encore, toute une escadre venue là de partout pour attendre, tremblante, que s'ouvrent derrière la Tour les grandes portes de la Nuit» (p. 263).¹⁰³

En otra ocasión, la «noche» no tiene la espacialidad del territorio, sino la corporalidad del objeto «ce cercueil», empleado en aposición a «ma nuit à moi»: «J'ai fini par m'endormir sur la question, dans ma nuit à moi, ce cercueil, tellement j'étais fatigué de marcher et de ne trouver rien» (p. 291).¹⁰⁴

99 Nótese que el traductor, en este caso, esquivo la incómoda riqueza y deja sin traducir «sobre los bordes de aquella noche»: «el hombre de Noireceur-sur-la-Lys, allí, en Flandes, a quien había acompañado aquella noche en que buscábamos juntos un agujero para escapar de la guerra», o. cit., p. 201.

100 «Seguro que acabarás descubriendo lo que da tanto miedo a todos, a todos esos cabrones, y que debe de encontrarse al fin de la noche. ¡Por eso no van ellos hasta el fin de la noche!», o. cit., p. 256.

101 «Las nuevas esperanzas de salir del tomate y de la noche eran las que la volvían lírica, a aquella puta, a su cochina manera», o. cit., p. 393.

102 «Sale de la noche circundante, la gente, con ojos desorbitados ya para ir a llenárselos de imágenes», o. cit., p. 401.

103 «Venga barcos y más barcos, toda una escuadra venida allí de todas partes para esperar, trémula, a que se abriesen tras la Torre las enormes puertas de la Noche», o. cit., p. 304.

104 «Acabé quedándome dormido con la pregunta, en mi noche propia, aquel ataúd, de tan cansado que estaba de andar y no encontrar nada», o. cit., p. 336.

En lo que sigue, tanto el verbo «vadrouiller» (andar por la calle o pasearse sin objetivo preciso) como el adverbio «lejos», que suele emplearse para el recorrido espacial y no temporal, construyen la espacialidad de «la nuit»: «Et que même je n'y voyais plus guère d'inconvénients à ce qu'on aille tous ensemble se vadrouiller de plus en plus loin dans la nuit» (p. 331).¹⁰⁵

J'étais arrivé plus loin qu'elle dans la nuit à présent, plus loin même que la vieille Henrouille qui était morte [...] Elle pouvait plus descendre jusque là où j'étais moi... Y avait trop de nuit pour elle autour de moi (p. 462).¹⁰⁶

El final de este pasaje —«Y avait trop de nuit pour elle autour de moi»— insiste en la espacialidad gracias a la expresión «autour de», que si bien puede funcionar temporalmente («autour de minuit»: en torno de, alrededor de medianoche), en este caso su uso pega un vuelco, espacializando «la nuit»: la noche en torno de mí.

Acercándose el fin de la narración, «la nuit» aparece como una región profunda (cf. supra: «descendre» y cf. infra: «profondeur») en la que uno se hunde («on s'enfoncé») y se horroriza («on s'épouvante»): «On s'enfoncé, on s'épouvante d'abord dans la nuit, mais on veut comprendre quand même et alors on ne quitte plus la profondeur» (p. 381).¹⁰⁷

A ese espacio, a esa región de las profundidades, pertenece «le reste»: «On ne voit bien d'eux que leurs figures pâles et simples; le reste est encore à la nuit» (p. 504).¹⁰⁸

3. La noche onettiana

3.a. La noche en *El pozo*

Se recordará que el narrador de *El pozo* comienza a contar su historia en un momento no muy lejano del fin de la tarde, ya que bastante rápidamente se hace la noche: «el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre, en las tardes derrama adentro de la pieza [...]. Ahora se siente menos calor y puede ser que de noche refresque [...] Dejé de escribir para encender la luz [...]» (pp. 5, 7-8). También se recordará que deja de narrar con las primeras luces —«el cielo está pálido»—, cuando la noche está por llegar a su fin: «Estoy cansado; pasé la noche escribiendo y ya debe ser tarde. [...] Voy a tirarme en la cama,

105 «E incluso no veía ya inconveniente en que nos fuéramos todos juntos a pasear cada vez más lejos en la noche.», o. cit., p. 380.

106 «Yo había llegado más lejos que ella en la noche ahora, más lejos incluso que la vieja Henrouille, que estaba muerta [] Ya no podía bajar hasta donde yo estaba. Había demasiada noche para ella a mi alrededor.», o. cit., p. 526.

107 «Te hundes, te espantas, primero, en la noche, pero quieres comprender, de todos modos, y entonces ya no sales de las profundidades.», o. cit., p. 434.

108 «Solo se les ve bien la cara pálida y sencilla; el resto está aún en la noche.», o. cit., p. 572. La traducción al español no puede conservar la ambigüedad de «le reste est encore à la nuit», giro que puede entenderse como «el resto está aún en la noche» y como «el resto pertenece aún a la noche».

enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos» (pp. 51, 53).

Dicho de otra manera, la narración de Eladio Linacero, el narrador onettiano cuyo nombre anagramatiza el de Louis-Ferdinand Céline, atraviesa el espacio de la noche, yendo hasta casi su conclusión: toma la palabra cerca de su inicio y se llama a silencio al acercarse su fin. Es entonces en el espacio de «la noche» que tiene lugar la narración de una serie de acontecimientos, muchos de los cuales a su vez se sitúan en el espacio de otras noches.

También se recordará el bellissimo fragmento que, situado cerca del final de la narración, se refiere a «la noche»; por cierto, su belleza no es ajena a la operación de corporizar «la noche», de despojarla de su inmaterialidad y de volverla un objeto sensible, hecho de la materia con que se escribe —«abriendo los ojos a la noche retinta»— y con la consistencia de lo que ofrece a la boca: «Sonríe en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche».

Asimismo, la corporización de la noche es extrema en la comparación con la mariposa nocturna: «Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna». Confesión de una falsa derrota, al acercarse el fin de la noche —al haber sido atravesado ya casi todo el espacio de la narración— «la noche retinta» no pudo quedar clavada «en el papel». A «la noche» lugar de la narración y lugar de los acontecimientos narrados, se agregan «la noche» materia/tinta y «la noche» materia misma que debe ser narrada/clavada en el papel.

Profundamente literaria, esa noche hecha del cuerpo de la letra, se realiza como el espacio —«me rodea»— en que se encuentra el hombre de letras, el narrador, Eladio Linacero.

3.b. La noche antes de *El pozo*

Si bien la presencia de «la noche» en *El pozo* es tan hermosa como indisoluble, es posible atisbar su aparición por cierto más discreta en textos más tempranos, vecinos cercanos de la lectura de *Voyage au bout de la nuit*. Me refiero a pasajes de *Tiempo de abrazar* [1933], en los que se cuenta una especie de encuentro —de «descubrimiento»— de «la noche»:

La noche se acercaba y él era el primer hombre que la veía. Sus ojos cazaron una estrella. Los cerró, respirando con fuerza. [...] En el cielo retinto el palpar de las estrellas se hacía más misterioso. Un espeso lienzo de aire caliente le cruzó la cara. Julio Jason, descubridor de la noche. En entrevista concedida especialmente a nuestro representante, el profesor Jason declaró estar en condiciones de afirmar que luego de pacientes estudios... Abandonó la ventana y rápidamente la oficina solitaria se apoderó de él. Comprendió que ya estaba iniciado en el misterio y en sus ritos. Fue hasta la llave de la luz y dejó la habitación en una semioscuridad que aumentó su indolencia (pp. 171-173).

Compuesto de Jason —viajero griego arcaico— y de Jules —agente viajero francés decimonónico que hizo viajar a millones de lectores que con sus novelas daban la vuelta al mundo en ochenta días o atravesaban cielos incógnitos—, el profesor Julio Jason, con cierto retardo, es «descubridor de la noche». Muy tempranamente —en 1933, un año después de la publicación de *Voyage au bout de la nuit*— el narrador onettiano plantea «la noche» como objeto de un descubrimiento que su personaje ha realizado tan tardíamente que el orgullo por la novedad resulta inhabilitado y solo queda su parodia pedantesca.

La constatación del descubrimiento viene acompañada de la expresión «cielo retinto», que años después volverá en *El pozo* (cf. supra) y constituirá una señal onettiana del carácter propiamente «literario» —«letrado»— de sus historias, en toda la obra por venir. De hecho, este pasaje se continúa con Julio Jason sentado en un sillón, los pies sobre una mesa y los ojos absortos en el espectáculo de la calle que mira por la ventana. Tan absorto está en la contemplación que puede decir: «estaba colgado de los ojos; subsistía en el ardor de los ojos, atrás de los párpados». Ahora bien, este personaje no solo es un antidescubridor por su patente sedentarismo e indolencia —su descubrimiento de la noche se produce al mirar por la ventana— sino que además, su manera de mirar se asemeja demasiado al leer, dicho de otra manera, es un ser libresco. A esto me referiré más adelante.

En otro texto temprano, «El obstáculo» [1935], «la noche» también es presentada como un cuerpo y como un territorio, además de quedar asociada «al pozo»:

Levantó la cabeza al cielo dilatado y entonces la noche se precipitó incontestable en el paisaje, vibrando misteriosa en los astros, en los perros lejanos y en el ruido de clavijas de los charcos. Venía la noche. Rápidamente se apartó del tractor y fue a su encuentro. Corrió en línea recta, ágil y alegre, seguro de que la angustia quedaba allí, enfriándose sobre la negra tierra roturada. La gran noche incomprensible y secreta venía veloz en su busca y se deslizaba bajo su cuerpo incansable. [...] Ahora los pies golpeaban locamente en el pasto humedecido, atrayendo vertiginosamente el ombú junto al pozo. [...] Entre los alambres que bordeaban el camino lo fijó un canto de gallo, trepando entrecortado en la noche. [...] Como una pálida lengua bajo la luna, el camino se iba en la noche. [...] Después apresuró el paso y se fue por el camino en busca de la noche próxima, que le guardaba una espera de diez años en la calle enjorada de luces [...] (pp. 18-19).

En *Los niños en el bosque* [1936], otro texto también anterior a la publicación de *El pozo*, el narrador también presenta «la noche» corporizada, hecha de espacio más que de tiempo: «Iban, costeano el zanjón. La noche, posada en los árboles, los hacía negros y gigantes» (p. 139). En este caso, al innegable aroma virgiliano —«Ibant obscuri sola sub nocte per umbras»— se agrega la «noche posada en los árboles», expresión que también destemporaliza a «la noche», otorgándole figuralidad.

En el mismo relato, algo comparable sucede en «Enmarcada en la puerta de esta habitación desnuda donde cerraba la noche» (p. 111).

3.c. La noche después de *El pozo*

Planteada desde el comienzo, «la noche» —lugar y objeto, espacio mundano y espacio textual— seguirá encontrando múltiples reformulaciones a lo largo de la obra onettiana, y en prácticamente todos sus textos mayores. He aquí un muestrario no exhaustivo:

«[...] apartándome del cuerpo en la cama para ir hacia la galería de la casita de las portuguesas, hacia la mordiente noche helada, [...]» (*Los adioses*, p. 123).

«[...] pienso que cuando las bocinas de los barcos le permiten a Montes oír cómo avanza ella en las piedras arrastrando sus zapatos de varón, el pobre diablo debe sentir que se va metiendo en la noche del brazo de la desgracia» («Esbjerg en la costa», p. 86).

Me puse a fumar y no hablé hasta que doblamos la curva de Tabárez y la ambulancia entró en la noche de primavera del camino de cemento, blanca y ventosa, fría y tibia, con nubes desordenadas que rozaban el molino y los árboles altos («Jacob y el otro», p. 206).

En los tres casos, «la noche» no es un período temporal, sino un ámbito en el que se penetra: el almacenero de *Los adioses* va «hacia la mordiente noche helada», Montes, el marido de Kirsten, «se va metiendo en la noche del brazo de la desgracia» y Díaz Grey cuenta que «la ambulancia entró en la noche». Véase también el largo complemento de «la noche» en «Jacob y el otro», alguno de cuyos adjetivos juegan a confundir «la noche» y «la ambulancia».

Obsérvese también que, una vez planteada «la noche» hecha de espacio, algunas expresiones de sintaxis más o menos ambigua basculan hacia esta perspectiva: «Todo este tiempo, mientras charlamos y ella llora un poco, sin aspavientos, perdida en la gran ciudad, y en una noche de lluvia, y con un chivo todavía tierno que trae como pago de la hospitalidad» («Para una tumba sin nombre», p. 29).

En el anterior ejemplo, uno puede preguntarse si «en una noche de lluvia» constituye el complemento temporal —el que responde a la pregunta «¿cuándo?»— de «ella llora un poco...» o si, por el contrario, «en una noche de lluvia» constituye el complemento de lugar —el que responde a la pregunta «¿dónde?»— de «perdida». Según esta segunda interpretación, podría leerse que Rita está perdida en la gran ciudad y en una noche de lluvia, no solamente «durante» una noche de lluvia (Naturalmente, ambas lecturas no son incompatibles).

Algo semejante sucede en otro ejemplo de «Para una tumba sin nombre»: «Hablarle con palabras simples, del sentido de nuestra soledad, de nuestra espera; verlo agigantarse y blanquear en la sombra, en la habitación de techo bajo, en la noche aparte, exclusiva, que desciende cada noche para los miserables» (p. 66).

Igualmente, se plantea aquí el carácter de «en la noche aparte», que oscila entre un sentido temporal («durante», «en el momento de») y un sentido espacial: «en la habitación» y «en la noche aparte».

También son comparables: «Tal vez recordaron aquella marcha en otra noche, cuando llegó la muchacha y...» (*Los adioses*, p.91), expresión en que «noche» nombra el espacio físico recorrido más que el lapso que insumió recorrerlo; y «Era necesario escuchar lo que habían traído de sus casas, de la noche anterior los tres hombres que trabajaban a su lado [...]» (*Juntacadáveres*, p. 127).

La ambigüedad provista por «en la noche» se multiplica en empleos que suman al sentido temporal y al sentido locativo un sentido instrumental: «Ahora, en los regresos, él se negaba a comer. Iba hasta el armario y bebía en la noche, en el alba. Tendido en la cama, hablaba a veces con una voz ajena, sin dirigirse a ella ni al techo» («Tan triste como ella», p. 267). En esta ocurrencia, «bebía en la noche» designa el momento en que se bebe, el espacio en que se sitúa quien bebe y, también, el recipiente en que se bebe: «beber en la copa/en la noche».

El carácter locativo de «la noche» se refuerza en el siguiente fragmento con el pronombre «donde» que, en español, suele referir espacio mucho más que tiempo: «Mucho antes de que el fuego se apagara, salió para inspeccionar la noche, donde la niebla se estaba transformando en llovizna y sonaba ya sobre el techo» («La casa en la arena», p. 99).

A partir de esta configuración del sentido que realiza Onetti, resulta particularmente interesante detenerse en uno de los párrafos finales de *La vida breve*:

Flanqueados por sonrisas, susurros, cabezas inquietas, vamos saliendo hacia la gran burla de la mañana próxima; avanzamos detrás de Lagos, pisoteando los vestigios de la fiesta [...]. Cargados con nuestro inmortal silencio, avanzamos. [...] Allí aguardamos, rígidos, pesados, estremecidos por el viento a medida que vamos entrando en la mañana y nos acercamos inmóviles, a la claridad y al final (p. 294).

Si en los fragmentos anteriores el juego se produce en torno a la espacialidad de «la noche», pasible de ser recorrida hasta su «fin» según el título celineano, llegado el fin de *La vida breve*, aparece la posibilidad de ir «saliendo [...] hacia la mañana próxima» y de ir «entrando en la mañana». Por cierto, este acercamiento a «la claridad y al final» no deja de ser harto problemático, desde el momento en que se sustenta en una figura oximorónica: «nos acercamos inmóviles».

Por otra parte, la dimensión espacial que Onetti atribuye a «la noche» se extiende, de forma quizás menos espectacular, a otras expresiones que suelen aparecer marcadas por la temporalidad: «Durante aquellos veinte días, el muchacho y la pequeña llegaban a la ciudad todas las mañanas a las nueve, traídos por el coche de Specht desde la frescura de la playa hasta el estío rezagado en la plaza vieja» («Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput», p. 132).

En este caso, contrasta nítidamente el empleo temporal de «todas las mañanas a las nueve» con el ambiguo «hasta el estío rezagado en la plaza vieja»,

en que un sentido temporal («rezagado») se incrementa con un sentido espacial «traídos por el coche [...] hasta el estío». En otras palabras, «el estío» se espacializa, se localiza.

Algo semejante sucede en: «Con los labios partidos y sangrantes que no quiso curarse, me obligó a entrar en el año nuevo hablando de Santa María» (p. 283), en donde la expresión trivial «entrar en el nuevo año» —perífrasis banal que da cuenta del paso de un año a otro— se destrivializa mediante «me obligó a entrar en año nuevo hablando de Santa María», expresión en que la obligación no queda limitada al tema de conversación, sino también al «entrar en el nuevo año», presentando, de este modo, «el nuevo año» como un espacio al que si no hubiera obligación uno podría no «entrar».

Por su parte, el narrador de «Bienvenido, Bob» también espacializa los años y «las horas» jóvenes de Bob:

[...] voy construyendo para él planes, creencias y mañanas distintos que tienen la luz y el sabor del país de juventud de donde él llegó hace un tiempo [...] creyendo que algún día habrá de regresar al mundo y las horas de Bob (p. 67).

Un procedimiento análogo aparece en palabras de Díaz Grey: «atravesaron en diagonal la plaza y el primer sol amarillento de la primavera» («Jacob y el otro», p. 211). También en: «Se arrastraron dos o tres meses de otoño apacible y ocre por las calles deshojadas de Santa María» («La muerte y la niña», p. 59). O en: «En esto estábamos mientras iba creciendo el verano, en enero y febrero, y los rebaños de turistas llenaban [...]» (*Los adioses*, p. 91), en que «el verano» aparece como sujeto de una perífrasis verbal («ir creciendo») muy inesperada si se la compara con la más trivial «mientras iba avanzando el verano», que evoca el avance del tiempo más que la expansión del espacio.

Comparable con: «Porque todo había sido postergado hasta la noche del viernes y la noche del viernes empezaba a crecer, en el fin de un crepúsculo rojizo y dulce» («Jacob y el otro», p. 229). Y también comparable con «las noches alargadas» («El infierno tan temido», p. 155), en que ese adjetivo ahí inesperado confiere espacialidad —figuralidad— a «las noches».

En efecto, a menudo en Onetti, los adjetivos empleados agregan corporalidad a «la noche»: «la mordiente noche helada» (*Los adioses*, p. 123); «me era fácil imaginar la noche que tenían a las espaldas» (*Los adioses*, p. 119); «Afuera, puntual y tibia, lo estaba esperando la noche del viernes» («Jacob y el otro», p. 230); «Vi la noche muerta, alumbrada apenas por cuatro faroles desleídos [...]» («Para una tumba sin nombre», p. 43).

Claro que, en más de una ocasión, el carácter espacial y el carácter corporal de «la noche» se confunden: «[...] ir hacia la galería de la casita de las portuguesas, hacia la mordiente noche helada» (*Los adioses*, p. 123). Y también: «El sargento y Gunz caminaron por la galería, golpeando a cada paso, como a propósito, el silencio luminoso y frío, la dureza de la noche imparcial» (*Los adioses*, p. 126).

Las sinestesias e hipálages —«silencio luminoso y frío», «dureza de la noche»— hacen de «el silencio» y de «la noche» objetos materiales, inclusive morales: «frío», «imparciales».

Y también «la noche» aparece provista de ubicación espacial («encima de la noche») y de consistencia, quizás apetecible («la noche madura»):

Creía reencontrarse y tolerarse en aquellas citas furtivas en la ventana enrejada: encima de la noche madura y su aire, encima de la ausencia de hombres, del ruido de la escoba de la vieja en las baldosas rojizas, del fraseo convincente [...] (*Juntacadáveres*, p. 80).

4. La noche escrita

Tema constitutivo del Romanticismo, «la noche» se opone a «el día» como las fuerzas oscuras incognoscibles se oponen a las fuerzas ordenadas y sojuzgadas por la luz de la razón, y como el mundo del trabajo acumulable —del obrero, del labriego— se opone al mundo de la energía que es pura pérdida, pura inmaterialidad inagotable: la del poeta, la del artista. Onetti sin duda también es heredero de esa noche: de la noche bohemia como momento de la dilapidación, de la sustracción al progreso ordenado, momento de imaginar lo ausente antes que de conservar y acrecentar lo presente.

Sin embargo, esa herencia viene modulada por la noche celineana que, como se ejemplificó antes, explicita regularmente su condición de territorio, espacio, figura, u objeto. Como en el Romanticismo, en Céline, «la noche» no es un marco temporal indiferente a los acontecimientos que comprende, sino que «la noche» nombra una totalidad hecha de espacio, tiempo y acontecimiento. Sin embargo, la gran novedad, a mis ojos, de la escritura celineana consiste, desde el título y desde el epígrafe, en explicitar —en declarar— lo que los románticos habían hecho con y de «la noche»: una configuración espacial que trasciende la vulgar alternancia entre la luz diurna y la oscuridad nocturna.

Por otra parte, la gran novedad onettiana consiste en explicitar constantemente el carácter propiamente literario de la operación celineana. Esta explicitación se cumple gracias a la muy constante ocurrencia de «retinto», como se verá en lo que sigue.

Antiintelectualismo a pura tinta

1. El «escritor» en la noche, el «hombre de letras» en el día

Onetti admira no solo la escritura celineana; también mira con simpatía al personaje considerado —construido— como el autor de esa escritura. Esto queda sentado en una serie de fórmulas estampadas por el uruguayo:

«El escritor no hombre de letras, el anti-intelectual. Céline en Francia; Faulkner, Hemingway y tantos otros en EE. UU.», propone Onetti en el número 2 de *Marcha*, en junio de 1939. Esa oposición —no al hombre de letras, no al intelectual— parece estar confesando su linaje romántico, que carga al «hombre de letras» de todos los vicios académicos —«hombre de letras» hace juego con «academia de letras»— denostados por la postura romántica: corrección, profesionalismo, práctica desapasionada. En cuanto a «el intelectual», hay que suponer que este aparece como el nombre de una figura repudiable por su peligrosa cercanía con las palabras que, interponiéndose, le impiden captar «la realidad».

Según estos mitos hasta hoy perdurables (e independientemente de las prácticas efectivas —variadas, contradictorias y/o complementarias, y/o solapadas— de «románticos», «academicistas», «intelectuales» y «antiintelectuales»), la creación de la obra no puede someterse ni a la luminosidad diurna y disciplinada ni al orden de la palabra, sino que debe responder a fuerzas más oscuras, reacias a la claridad del sojuzgamiento institucional, llámese este «gramática», «géneros», «ortografía», «clásicos», «enseñanza» o «sociedad».

Cuando tiempo después, Onetti vuelve a nombrar a Céline, recordando cómo le «escamotearon» el premio Goncourt diez años atrás, la oposición vuelve a plantearse: las instituciones premiadoras suelen preferir a «cualquier gramático de buenas costumbres y estilo desinfectado».¹⁰⁹ Con ese adjetivo, con «desinfectado», Onetti está planteando el término de una oposición —pureza/impureza— fundadora de su obra y luego reformulada de manera variada (por ejemplo, desinfectado/bazofia e inmundicia). Románticamente, Onetti se coloca del lado del segundo término, el que asocia con la fecundidad, con la creatividad vital, y no con la mortandad que provoca la desinfección.¹¹⁰

(Téngase en cuenta que, de este modo, se descarta cualquier otro posible motivo del escamoteo del Goncourt que sufre Céline: por ejemplo, el reparto del mercado de los premios, que ya se hacía en 1932, entre las editoriales

109 *Marcha*, 10/1/1941, en *Réquiem por Faulkner*, o. cit, p. 61.

110 Retomamos y desarrollamos esto en el capítulo «Pureza e inmundicia en Céline y en Onetti».

principales.¹¹¹ Tampoco deberían descartarse los motivos de orden político e ideológico: los mismos motivos que despertaron la admiración de Trotski e incitaron a Elsa Triolet y a Louis Aragon a su traducción al ruso, con posterior edición en la Unión Soviética.)

Por su lado, Céline fustiga el conocimiento libresco: «Ils ont appris l'expérience dans les traductions grecques, la vie dans les versions latines» (*Bagatelles*, p. 165),¹¹² y niega cualquier fuente letrada:

Si je «m'inspire» comme on dit ce n'est certainement pas dans les lectures! Choses mortes! [...] dans le rythme, la cadence, l'audace des corps et des gestes, dans la danse aussi dans la médecine aussi... dans l'anatomie —dans la musique classique je l'avoue— dans tout! ici! là! sauf dans les LIVRES! américains, français ou chinois! légumes cuits! Qu'il faut être con pour théser dans ce sens LIVRESQUE!¹¹³

(Por cierto y como no podía ser de otro modo, la diatriba de Céline se apoya en una serie de procedimientos convencionales proporcionados por la lengua escrita —y por lo gráfico— así como en una construcción «literaria», si por eso se entienden las imprecaciones, las metáforas y los neologismos como, por ejemplo, «thésér».)

Céline es poco proclive a hablar de sus fuentes, sin embargo, cuando se hace el recuento de estas, el resultado es sorprendente: Villon, Pascal, Chateaubriand, Shakespeare, Dostoievski son «sus faros» y La Fontaine es presentado como su escritor favorito, dice el crítico Henri Godard.¹¹⁴

Biográficamente hablando, Onetti y Céline comparten un rasgo no demasiado inusitado para la época: ninguno de los dos fue al liceo. Céline obtuvo el llamado «certificado de estudios» que en la enseñanza francesa coronaba la enseñanza primaria y habilitaba para entrar al mundo del trabajo; para iniciar su carrera de Medicina, Céline preparó solo —por fuera de cualquier institución, mientras trabajaba, a escondidas— el examen de bachillerato que le permitió entrar en la universidad.

Ambos escritores gustan de ponerse en escena como personajes en las antípodas del «hombre de letras». Cuando una foto muestra a Céline en su mesa

111 Por lo pronto, tal es la interpretación de Sylvie Ducas: «Una de las explicaciones es que *Viaje al fin de la noche* fue editado por Delanoël, por lo tanto, fuera del circuito de distribución común a Hachette y Gallimard. El escritor no es más que una coartada. La verdad de los premios se juega en otra parte, en lógicas mercantiles que poco tienen que ver con la literatura» («À quoi servent les prix littéraires?», *Nouvel Observateur*, 24/10/2013). Sylvie Ducas es autora de *La littérature à quel(s) prix? Histoire des prix littéraires*. París: La Découverte, 2013.

112 «Aprendieron la experiencia en las traducciones griegas, la vida en las versiones latinas.»

113 «Si yo como dicen “me inspiro” ¡claro que no es en la lecturas! ¡Cosas muertas! [] en el ritmo, la cadencia, la audacia de los cuerpos y de los gestos, en la danza también en la medicina también en la anatomía —en la música clásica, lo confieso— ¡en todo! ¡aquí! ¡allí! ¡salvo en los LIBROS! ¡estadounidenses, franceses o chinos! ¡verdurita hervida! ¡Hay que ser pajarón para tesar en ese sentido LIBRESCO!», *Cahiers Céline*, 6, p. 176.

114 Henri Godard, declaraciones recogidas por Grégoire Leménager, versión extensa en línea de la entrevista publicada en *Le Nouvel Observateur* del 19 de mayo de 2011.

de trabajo, abocado a la escritura, el fotografiado dice tener la impresión de estar viéndose sentado en el inodoro.¹¹⁵ (Comparación, provocadora y púdica, que permite volver sobre el atribuido regodeo de Céline con la bazofia y con la inmundicia). Si existen abundantes registros fotográficos de un Onetti intelectual (posando delante de una biblioteca, por ejemplo),¹¹⁶ el lugar común predominante es el del lector flojo, indisciplinado, bohemio, que materializa su ideal de felicidad en la ingesta de whisky y policiales. (Naturalmente, el propio Onetti fue el principal difusor de ese cliché; véase por ejemplo su respuesta al llamado cuestionario Proust, en que declara que su ocupación preferida es «leer novelas policíacas» y que su «sueño de dicha» consiste en «whisky y una buena novela policial»).

Ambos escritores juegan igualmente a mostrar de manera explícita, con insistencia, fuentes literarias no librescas, provenientes de lugares no «consagrados». Así por ejemplo, en Onetti, la intromisión del universo discursivo de las historietas y las novelas de aventura que se produce en la vida de sus personajes y en la narración de sus narradores. Este añejo procedimiento literario produce un escalón enunciativo por el que una parte de la ficción queda investida de «realidad» (Eladio Linacero y su habitación forman parte de «la realidad», Alaska y la taberna del Doble Trébol pertenecen a la «ficción»). Pero también, a pesar de la raigambre culta del procedimiento (Infante don Juan Manuel, Marguerite de Navarre, Cervantes, Shakespeare, etcétera) en este caso, se declara estruendosamente una filiación, un linaje «no culto», entendido esto como equivalente de «no libresco». Algo similar sucede con Céline en *Mort à crédit*, novela en que aparecen fragmentos de la leyenda del rey Krogold.

En este sentido, puede entenderse que el compartido rasgo «antiintelectual y antilibresco» y el también compartido motivo de «la noche» configuran lugares comunes románticos, más precisamente bohemios, a pesar de que lo bohemio en otras configuraciones discursivas suela ser descalificado por «intelectual» o «libresco». De hecho, no es difícil percibir cómo las figuras ficcionales —en el sentido de tipos producidos en el discurso y por el discurso— del bohemio, el hombre de letras, el literato, el intelectual, el académico, el artista o el gramático se oponen, se cruzan, se complementan, se solapan y se superponen, conforme la incoherencia ínsita en el discurso mitológico (o ideológico), conforme se distribuyen los atributos diurno/nocturno y pureza/impureza.

115 Henri Godard, cit.

116 Por ejemplo, en su casa en Madrid, en 1987, solo y junto a Idea Vilariño en Ana Inés Larre Borges (ed.), *Idea Vilariño: la vida escrita*, Montevideo: Cal y Canto-Academia Nacional de Letras, 2007.

2. La vida hecha de tinta

Resulta interesante, sin embargo, atender la particular modulación que adquieren estos lugares comunes en Onetti. En efecto, en la escritura onettiana, tan constantemente como «la noche», aparecen expresiones que contienen el adjetivo «retinto». Inevitablemente dada la frecuencia y los contextos, el obvio significado de «negro» u «oscuro» no puede prescindir de lo que muestra su significante, a saber, «tinta», declarando así la índole «escrita» —de «tinta»— del mundo referido.

En Onetti, a lo largo de los años, esta palabra vuelve una y otra vez, acompañando diversos sustantivos. Vale detenerse en una de sus primeras ocurrencias, en 1933, en *Tiempo de abrazar*: «Mentira el juego estúpido de los ascensores rebotando incansables en la planta baja para subir hasta el 9^o o 22 y volver a caer. Mentira las ediciones milenarias de los periódicos, con sus groseros titulares retintos» (p. 195). En esta ocurrencia, «retintos» aparece inequívocamente designando la materia de la que están hechos los titulares periodísticos, a saber, la tinta. En ese sentido, inequívocamente, remite a la escritura, a la letra, remisión que difícilmente podrá impedir su retorno.

Algo muy semejante sucede en otro texto temprano, «El obstáculo»: «Sobre el cielo ennegrecido, los cuerpos, prolongados en las herramientas de trabajo, hacían extraños dibujos retintos» (p. 17). En este caso, no se trata de una escritura alfabética, hecha de letras, sino de la escritura pictórica que sobre el cielo van trazando unos cuerpos en movimiento. Es interesante observar el juego entre «cielo ennegrecido» y «dibujos retintos», juego que subraya el carácter no meramente cromático de «retintos». Veremos más adelante que en más de una oportunidad Onetti muestra un cielo que es soporte de escrituras, lugar de inscripciones legibles.

A modo de muestrario no exhaustivo, es posible citar un número importante de ocurrencias del adjetivo «retinto», además de las hasta ahora señaladas:

- «Esto y lo que pudiera soñar despierto, abriendo los ojos a la noche retinta. Hasta me asombraba haber demorado tanto tiempo para descubrirlo» (*El pozo*, p. 44).
- «La tomó por la cintura al mismo tiempo que desviaba la cara hacia la noche retinta en el parque, allí donde sonaban las palabras sus alargadas vocales» (*Tierra de nadie*, p. 16).

(En estos dos últimos ejemplos, el empleo de «retinta» coincide con la espacialización de «la noche», ya sea en la expresión «abrir los ojos a la noche retinta», ya sea en «desviaba la cara hacia la noche retinta».)

- «Estaban en la mesa y continuaban pensando en las mismas cosas, la cara de ella hacia las cejas retintas, la del hombre hacia las manos depositadas en el mantel» («El álbum», p. 119). (¿Puede entenderse que la mujer «lee» en las cejas retintas del hombre con quien comparte la mesa en silencio?)

- «De manera que a las nueve el aire estaba limpio y la tierra un poco húmeda, retinta y olorosa» («Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput», p. 137). ¿Puede entenderse que la serie «húmeda», «retinta» y «olorosa» también puede ser atribuida a la hoja de papel recién impresa?
- «El gerente del hotel bajó con lentitud la escalera y se acercó a ellos, mientras el mozo de la noche anterior salía de atrás de una columna de la escalinata, en mangas de camisa, haciendo brillar su cabeza retinta» («La larga historia», p. 69).
- «El gerente del hotel bajó con lentitud la escalera y se acercó a ellos mientras el mozo de la noche anterior salía de atrás de una columna de la escalinata, en mangas de camisa, haciendo brillar su cabeza retinta» (*La cara de la desgracia*, p. 198). Nótese la persistencia de «cabeza retinta» a través de las reescrituras que tuvo el cuento «La cara de la desgracia» a partir de 1940 y hasta llegar a *La cara de la desgracia*.
- «Se detuvo. Se detuvo. Se detuvo indecisa frente a la mesa de un hombre gordo de retinto bigote que veía un jarro de cerveza, sin mirarla, mirando por encima de la espuma de la cerveza el zapateo en el escenario» («Mascarada», p. 51).
- «Me costaba creer que pudiera hacerse una cara con tan poco cosa: le agregué una frente ensanchada y amarilla, ojeras, líneas azules a los lados de la nariz, cejas unidas, retintas» (*Los adioses*, p. 116). De forma notoria, en este ejemplo, «retinto» es marca de ficción, de creación, de escritura, y no es indicación de un referente supuestamente independiente del texto que lo produce. Contrariamente a otras escrituras que se presentan como supeditadas a un referente externo, escrituras que producen un efecto de «realidad», el narrador onettiano declara constantemente que el objeto de su decir no antecede el acto de decirlo, sino que se plasma en él; por esto, se trata de variadas entidades «retintas».
- «Las patas de puro hueso, casi filosas, las pezuñas retintas, charoladas. Como usted ve, describí con astucia. [...] Entonces, como queda dicho, un chivo de mentira, reservado estratégicamente en la sombra, traído fácilmente [...] Rígido, falso» («Para una tumba sin nombre», p. 41). También en este caso, el comentario de la descripción del chivo de Rita refiere el carácter ficticio, literario, del animal y por ende de Rita y de su historia.
- «El hombre cerró la puerta y avanzó. Era más alto que yo, más joven, huesudo: llevaba el sombrero echado hacia la nuca y era imposible suponer que lo usara nunca de otro modo; el pelo retinto comenzaba a brillar muy cerca de las cejas [...]» (*La vida breve*, p. 97). Este «pelo retinto» figura en la descripción de Arce, creación de otra creación, también entonces aparece como marca de escritura, de ficción.

- «—Doctor... —la cabeza redonda de Barthé surgió casi horizontal, sonriente, entre las sombras retintas y las zonas de claridad mezquina; sus palmas abiertas mostraron la excusa, la desolación» (*Juntacadáveres*, p. 19). En el par opositor luz/oscuridad, románticamente, el narrador trueca los valores: al degradar «claridad» con el adjetivo «mezquina», las «sombras retintas» quedan cargadas positivamente. Por otra parte, «retintas» vuelve a surgir en un contexto de lectura, en este caso de las «palmas abiertas» de Barthé, soporte de lectura tradicional, si los hay...
- «Hace calor y el cielo, lleno de estrellas, está retinto» (*Juntacadáveres*, p. 203). Veinticinco años luego de «la noche retinta» de *El pozo* y treinta después del «cielo retinto» de *Tiempo de abrazar*, aparece en *Juntacadáveres* «el cielo lleno de estrellas está retinto», imagen en que la tinta escribe sobre la plenitud blanca de los astros, figura invertida de las estrellas que, reunidas en constelaciones, escriben en el cielo sus historias.
- «Entre exhortaciones y profecías, consciente de su responsabilidad, ensayando el temblor que habría de sacudir antes las cejas retintas y unidas de Petrus, ante su explosión de maldiciones o su silencio, la madre o la tía confió en Dios y eligió» (*El astillero*, p. 136).
- «En la escalinata, tomándolo de un brazo —sin amistad ni presión, por encima del jardín dormido, de simetría un poco confusa, de verdes retintos y abundantes, que empezaba entonces a poblarse de estatuas blancas—, Petrus se detuvo para mirar la tarde y el edificio del astillero, con orgullo imparcial, como si él hubiera hecho ambas cosas» (*El astillero*, p. 139). Llegado un punto, la condición de «tinta» presente en «retintos» permite la variación cromática: ahora «retinto» ya no significa «renegridos» (como en otros casos «los bigotes» o «las cejas»; sino «tinta», sea cual sea su color, siempre y cuando permita el juego con el blanco. Si lo esperable es la escritura que realiza (las historias que cuenta) una población de «estatuas blancas» sobre el fondo de un «jardín dormido», en este caso, la figura parece estar invertida, ya que el escribir quedó del lado de los «verdes retintos».

Conjugándose con estas apariciones de «retinto», aparece, al menos en un caso, el término «tintero»: «Rius dejó de improvisar sobre injertos, se abstuvo de mirarlo y manoteó el último sándwich del plato: después se limpió los labios con un papel y preguntó al tintero de hierro, con águila y dos depósitos secos: —¿Ya?» («Jacob y el otro», p. 208).

Por cierto, el «tintero» nombrado y descripto aquí es uno que se encuentra sobre el escritorio de Díaz Grey y constituye una referencia que produce un efecto de «real», según la perspectiva de Roland Barthes. Nombrarlo y describirlo equivale a decir: esto no es un relato de la realidad, sino que es la realidad, puesto que ahí se encuentran objetos, como un tintero de hierro, con águila y dos

depósitos secos que no le van ni le vienen al relato —no son funcionales— sino que son la presencia pura del real.

Sin embargo, en este caso, el efecto de real que produce la referencia al tintero resulta complejizada —inclusive contrarrestada— por el conjunto de la obra onettiana, en la que el adjetivo «retinto» se hace periódicamente presente, revelando su condición de «recurso», de artulugio, de artificio, de arte... y desmintiendo así su supuesta condición de huella directa de la «realidad». También esa referencia resulta complejizada —contrarrestada— por la narración que hace del «tintero» el interlocutor de Rius. Sin duda, este pasaje admite una interpretación trivial: Rius, mientras come, está absorto en la contemplación del tintero y mirando ese tintero pregunta al enfermero Fernández «—¿Ya?». Sin embargo, el narrador no cuenta la situación de este modo, sino dice que Rius «preguntó al tintero de hierro, con águila y dos depósitos secos», con lo que también se declara que la historia que se está contando no es independiente de su narración, su previa existencia no justifica el acto de contarla, sino que, por el contrario, la historia que se está contando emana del acto de contarla, emana del «tintero», depósito por el momento seco pero custodiado por un águila, que la contiene.

3. El cielo hecho letra

En un semejante orden de ideas, revéase también el ya citado pasaje de *Tiempo de abrazar* en que Julio Jason «descubre» la noche mirando por la ventana. Decíamos antes que la manera de mirar de Jason se confunde con una manera de leer, ya que en el mundo, descubre elementos propios de la escritura:

En el cielo retinto el palpitar de las estrellas se hacía más misterioso. Un espeso lienzo de aire caliente le cruzó la cara. Julio Jason, descubridor de la noche. En entrevista concedida especialmente a nuestro representante, el profesor Jason declaró estar en condiciones de afirmar que, luego de pacientes estudios... Abandonó la ventana y rápidamente la oficina solitaria se apoderó de él. Comprendió que ya estaba iniciado en el misterio y en sus ritos. Fue hasta la llave de la luz y dejó la habitación en una semioscuridad que aumentó su indolencia. Quedó un momento inmóvil, sintiendo sus labios alargados en una sonrisa. Luego empujó un sillón junto a la ventana y se sentó, tirado hacia atrás, colocando muy cuidadosamente los pies sobre la mesa. Giraban luces veloces en el cristal de la ventana. El zumbido del ventilador se poetizaba en un remedo de noche campesina. Cruzó las manos sobre el pubis y se quietó. La oficina comenzó a absorberlo hasta convertirlo en un mueble más. Di-so-lu-ción. Estaba colgado de los ojos; subsistía en el ardor de los ojos, atrás de los párpados. Un brusco temblor de vehículos en la calle. Gritos, ruido de campanas, silencio. Levantó la cabeza. Silencio, otra vez. De sus zapatos no quedaban más que dos rayitas curvas formando paréntesis. Debía ser manuscrito, porque el signo final se estiraba incorrectamente hacia abajo. Guardando proporción con su tamaño, sería posible encerrar en ellos cuatro palabras. Acaso cinco si dos de ellas fueran monosílabas (*Tiempo de abrazar*, p. 173).

En este hermoso fragmento ya despunta la expresión onettiana intensa, provista de un trazo resumido y revelador: «Estaba colgado de los ojos; subsistía en el ardor de los ojos, atrás de los párpados». También se explicita esa especie de confusión que reúne el mirar el mundo y el leer un texto:

En el cielo retinto el palpitar de las estrellas se hacía más misterioso. [...] De sus zapatos no quedaban más que dos rayitas curvas formando paréntesis. Debía ser manuscrito, porque el signo final se estiraba incorrectamente hacia abajo. Guardando proporción con su tamaño, sería posible encerrar en ellos cuatro palabras. Acaso cinco si dos de ellas fueran monosílabas.

En «El posible Baldi», cuento también tempranero, el protagonista Baldi menosprecia a la mujer con la que entabla diálogo en la calle, calificándola de «histórica y literata», sin embargo, es el propio Baldi quien puede ser considerado un «literato», si por esto se entiende quien, sin distinguir entre mundo y texto (entre cosa y palabra), se desliza sin saber de la letra al mundo: «Baldi buscaba la frase de adiós en los letreros, los focos y el cielo con luna nueva» (p. 34).

Semejantemente, desde el inicio de *Tierra de nadie*, aparece la continuidad entre letra y cielo, aunque en este caso, la letra es también golpe de luz, es un sentido impreso en una cruz:

Mientras suspiraba, «nos devolveremos el uno al otro», sorprendió el nacimiento del gran letrero rojizo. Una mancha de sangre: *Bristol*. En seguida el cielo azuloso y otro golpe de luz: *Cigarrillos importados*. Nuevamente el cielo. En la cruz de las calles las enormes letras golpeaban el flanco del primer rascacielos, su torre escalonada. Bristol, el aire, cigarrillos, pequeñas nubes. Los golpes rojos se corrían por las azoteas desiertas, manchando fugazmente el gris hosco de los pretilos (p. 9).

(De hecho, *Los adioses* puede ser leída como ejemplo de los errores a los que conduce la lectura de signos no lingüísticos, los errores que suceden cuando se deja de mirar el mundo para ponerse a leerlo.)

Este carácter legible del mundo y, en particular, de «la noche», o de «la noche retinta», queda aludido en *Para una tumba sin nombre*. En cierto pasaje de esta novela, nuevamente le toca a un personaje mirar por una ventana y asomarse a «la noche». En este caso, no hay «descubrimiento», como lo había en *Tiempo de abrazar*, porque «la noche» se encuentra «muerta»: «Reí un poco y entonces me llegó el turno de caminar hasta la ventana. Vi la noche muerta, alumbrada apenas por cuatro faroles desleídos, el resplandor velado de la marquesina del Plaza» (p. 43).

Con la serie «noche muerta», «cuatro faroles» y «velado», se construye una especie de velatorio de la noche: nuevamente, la noche deja de ser el período durante el cual transcurren los acontecimientos —por ejemplo, el lapso durante el cual transcurre un velatorio— para convertirse en el objeto de este, ya que es la noche la velada. Ahora bien, junto con esto, sucede que los faroles (los cirios) que velan a «la noche muerta» son «desleídos». Sin duda, desde un punto de vista culto (diacrónico, etimológico), «desleído» debe ser entendido como el participio

del verbo «desleír» («disolver»), sin embargo, resulta difícil evitar una lectura según una etimología popular que viera en «desleído» el participio de «desleer» y el opuesto de «leído».¹¹⁷ Así entendido, «la noche muerta» no puede ofrecerse a la lectura, al encontrarse velada por «cuatro faroles desleídos».

Por su parte, Céline evoca «l'encre» como término de comparación con el vino tinto («du rouge») y curiosamente estas palabras surgen en las inmediaciones de «ciel»:

Tout se passe en efforts pour éloigner la vérité de ces lieux qui revient pleurer sans cesse sur tout le monde; on a beau faire, on a beau boire, et du rouge encore, épais comme de l'encre, le ciel reste ce qu'il est là-bas, bien refermé dessus, comme une grande mare pour les fumées de la banlieue (*Voyage...*, p. 95).¹¹⁸

Como un desmentido al adagio latino —*in vino veritas*—, por mucho que se tome «vino tinto espeso como tinta» no se produce la transmutación que el vino y la escritura realizan, por lo que «el cielo» no alcanza su condición (¿mentirosa?) de «cielo», sino que sigue siendo el lugar encapotado donde se encharcan las humaredas de los suburbios.

4. La noche de Idea

Se sabe el lugar fundamental que ocupa «la noche» en la poesía de Idea Vilariño. No solo uno de sus libros lleva por título *Nocturnos*, sino que variados poemas se titulan «La noche», o «Noche», o bajo otros títulos incluyen «la noche» como elemento del cuerpo del poema.

En ese sentido, puede decirse que el diálogo entre Idea Vilariño y Juan Carlos Onetti se prolongó en esos poemas, aunque de hecho, podría también pensarse que ambos autores se interesan en un tópico literario que los antecede y desborda a ambos.

Sin embargo, hay algo más: no se trata meramente del compartido interés por un tópico multiseccular, sino de la especificidad del singular diálogo entre Vilariño y Onetti; para observarlo, basta fijarse en la serie «la noche», «pozo» y «tinta» que Idea Vilariño reúne en más de un poema: «La noche pozo suave / y atorado de sueños [...] Su tinta como un ácido / destruye las miserias / que a la hora veinticuatro / cada día le arroja» («La noche», *Treinta poemas*, p. 9).

También en el poema «A la noche» aparece la serie «la noche», «tu tinta» y «tu pozo»: «Inútil estrellar / colmena enloquecida / dame tu soledad / tu

117 De hecho, la etimología del verbo «desleír» está en discusión; el *Diccionario Etimológico* de Joan Corominas no excluye un posible vínculo con el verbo latino «ligere», que dio lugar a «leer», a través de su derivado «exligere».

118 «Todo son esfuerzos para alejar de aquellos lugares la verdad, que no cesa de volver a llorar sobre todo el mundo; por mucho que se haga, por mucho que se beba, aunque sea vino tinto, espeso como la tinta, el cielo sigue siendo igual allí, cerrado, como una gran charca por los humos del suburbio.» traducción de Carlos Manzano, o. cit. p. 115.

eternidad helada / tu tinta ciega tu ancha / y estúpida maniobra. [...] Dame el agua violenta de tu pozo» («A la noche», *Nocturnos*, p. 53).

En Idea Vilariño, «la noche» está provista de espacialidad, como «la nuit» celineana y «la noche» onettiana: lugar que contiene abundantes sueños, lugar «atorado de sueños» y espacio atravesable: «Vamos por los espacios / por esa noche extraña / dando vueltas» («Vuelo ciego», *Treinta poemas*, p. 25). Como en Onetti, ese espacio que es «la noche» tiene la geometría del «pozo» (cf. «La noche pozo suave») y, también, como en Onetti, su índole letrada, repleta de tinta, es proclamada.

Sin embargo, con menos, o diferente, histrionismo que sus colegas Céline y Onetti, Vilariño no construye su personaje de escritora sobre la repulsa del «intelectual» o del «hombre de letras». En su noche literaria, en su nocturno pozo de letras, la tinta mejora el mundo, al destruir sus miserias como «un ácido».

En nombre de qué: referir sin nombrar

1. Céline: en medio de la cosa, esa es la cosa

Céline legó a la literatura uno de sus íncipit más recordados: «Ça a débuté comme ça». Es el comienzo de *Voyage au bout de la nuit* y es lo suficientemente inesperado como para que, paródicamente, se hayan propuesto versiones más normalizadas, como por ejemplo «Les choses ont commencé ainsi».

La singularidad de ese íncipit no solo obedece a que propone un inicio *in medias res*, con su consabido efecto de extrañeza (cf., por ejemplo, «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo») producido por la referencia a entidades ignoradas del lector, pero cuya ignorancia el narrador simula ignorar. (De hecho, en el inicio de un relato, el lector ignora todo, ignorancia que la narración está destinada a reducir adoptando numerosos procedimientos que, justamente, dan por sentado el desconocimiento en que se encuentra el lector. El comienzo *in medias res* desconoce ese desconocimiento, hace como si el lector supiera.)

Sin embargo el «Ça a débuté comme ça» celineano produce extrañeza, sobre todo, por el uso de los pronombres, por su capacidad de evocar la oralidad y por su reiteración, perfectamente evitable, como lo muestra su versión normalizada. Dicho de otra manera, el comienzo del *Voyage...* está constituido por una oración que se abre y se cierra con la misma palabra —«ça»— que tiene la propiedad de admitir como antecedente o como consecuente cualquier elemento nominal y que deja a criterio del lector la interpretación —la identificación— de las entidades designadas por el pronombre en juego.

De hecho, las traducciones al español de ese íncipit revelan su particularidad sintáctica, tanto más compleja cuanto se presenta como un fragmento de «oralidad pura», exenta de cualquier elemento «culto», «elaborado», «libresco». Véase por ejemplo el «La cosa empezó así» del traductor Carlos Manzano, bastante cercano a la traducción intralingüística que proponía normalizar ese íncipit (cf. supra).

Ahora bien, en «Ça a débuté comme ça», puede entenderse que el segundo «ça» catafóricamente designa el conjunto de la historia que a continuación será narrada. Así, puede entenderse que el segundo «ça» es el (pro)nombre que señala la narración de la que, al mismo tiempo, forma parte, al menos como proemio. En cuanto al primer «ça», ¿qué es lo que señala? Según la convención admitida, ese «ça» inicial señala los acontecimientos previos, la materia de la narración, su

objeto, de ahí su paráfrasis por «les choses» o su traducción por «la cosa», términos cuya compartida etimología nos remite a «causa», a lo que motiva, a lo que mueve a hablar (cf. «causer» en francés, traducible por «causar» y «hablar»).

Sin embargo, ya sea «ça», ya sea «les choses», el grado de indeterminación de lo señalado es absoluto, dado que cualquier entidad puede ser designada por «ça» o por «les choses». La indeterminación referencial producida por el «ça» abre el campo de la interpretación, esperando que el lector dé sentido, es decir, identifique lo que es pasible de ser señalado por ese pronombre.

En Céline, el juego con la indeterminación que habilitan los pronombres, en particular «ça», no es excepcional, véase por ejemplo: «La guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas. Ça ne pouvait pas continuer».¹¹⁹ En este fragmento, no solo «la guerra» recibe una definición inesperada por negativa y por imprecisa —la guerra es lo que no es (entendido)— sino que además resulta impreciso lo retomado por «ça». ¿Ese «ça» retoma «todo lo que no se entendía»? ¿O retoma «la guerra»? ¿O retoma la totalidad de la oración previa?

El incipit del capítulo 6 también juega con la indeterminación:

Ça a fait des histoires. Les uns ont dit: «Ce garçon-là, c'est un anarchiste, on va donc le fusiller, c'est le moment, et tout de suite, y a pas à hésiter, faut pas lanterner, puisque c'est la guerre!...» Mais il y en avait d'autres, plus patients, qui voulaient que je soye seulement syphilitique [...].¹²⁰

Encabezando el capítulo, el «Ça» alcanza una absoluta indeterminación: ¿ese «Ça» retoma la totalidad del capítulo anterior? ¿Retoma el acontecimiento que desemboca en la hospitalización de Ferdinand? Por cierto, como en los otros ejemplos, la indeterminación habilitada por «ça» permite al narrador referir sin nombrar, señalar sin dar nombre.

En un juego semejante aparece el pronombre «y» en el incipit del capítulo 2 de *Voyage...*: «Une fois qu'on y est, on y est bien». ¿Cuál es el espacio designada por «y»? ¿El ámbito de la guerra? ¿El regimiento al cual acaba de enrolarse Ferdinand? ¿Un lugar? ¿Un estado? ¿Una situación?

En *Mort à crédit*, Céline vuelve a recurrir a un comienzo *in medias res* y a un «cela», variante culta del «ça». Véase el incipit de esta segunda novela: «Nous voici encore seuls. Tout cela est si lent, si lourd, si triste...».¹²¹

Nuevamente, en este inicio de narración, ¿qué es lo designado por «Tout cela»? ¿La afirmación inmediatamente previa? ¿O algo que escapa al lector, algo

119 *Voyage...*, p. 12. «En resumen, no había quien entendiera la guerra. Aquello no podía continuar.», traducción de Carlos Manzano, o. cit., p. 19. La traducción normaliza una construcción más inesperada: «la guerra era todo lo que no se comprendía».

120 *Voyage...*, p. 61. «Se habló mucho del caso. Unos dijeron: “Ese muchacho es un anarquista, conque vamos a fusilarlo, es el momento, y rápido, sin vacilar ni dar largas al asunto, ¡que estamos en guerra!” Pero según otros, más pacientes, eran un simple sífilítico [...], traducción de Carlos Manzano, o. cit., p. 75. Nótese que la traducción esquivó el «ça» inicial, que remite a una anterioridad inasible, aunque conserva la indeterminación en el «se» y en «el caso».

121 *Mort à crédit*, p. 13. «Henos aquí de nuevo solos. Todo esto es tan lento, tan pesado, tan triste.»

que el narrador refiere —señala— y no nombra? ¿Algo cuya singularidad resiste a cualquier identificación a través de un nombre común, y que solo admite su señalamiento pronominal?

2. Onetti: en medio de la cosa

Onetti también es afecto a los inicios *in medias res*.

Cf. *El pozo*: «Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez». O *Los adioses*: «Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; [...]». O *La vida breve*: «—Mundo loco —dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese».

Con estos comienzos onettianos en medio de la cosa, se construye un tiempo apenas transcurrido —un pasado muy reciente— y un espacio coincidente con el aquí de la enunciación. En el íncipit de *La vida breve*, el carácter *in medias res* queda explícito por «dijo una vez más», giro que remite a otra(s) vez(es) fuera del texto, anterior(es) a su propio inicio. Asimismo, la comparación «como remedando, como si lo tradujese» también evoca la secundariedad de ese decir, ante un «original» que habría quedado fuera del texto onettiano. En cuanto al comienzo de *El pozo*, la brusca ocurrencia —«se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez»— juega con la posibilidad de borrar lo que quedó fuera del texto, a saber las anteriores veces en que miró por primera vez el cuarto. Quizás de este modo, Eladio Linacero esté jugando con la posibilidad de convertir un arranque *in medias res* en uno más convencional, es decir, un comienzo que puede empezar por el comienzo, porque no hay pasado anterior a la narración: es la primera vez.

Sean cuales sean las interpretaciones autorizadas, lo cierto es la predilección onettiana por iniciar sus relatos en medio de la cosa. En algunas ocasiones, en esos inicios aparecen formas pronominales que complejizan la historia contada. En «El álbum», el joven Jorge Malabia vive una historia de amor con una mujer cuya identidad es incierta; de hecho, es recién sobre el fin de la narración, cuando el personaje ya se fue de Santa María, que aparecen un nombre propio: «Carmen Méndez» y un par de iniciales: «C. M.».

El íncipit de este relato dice: «La vi desde la puerta del diario, apoyado en la pared, bajo la chapa con el nombre de mi abuelo, Agustín Malabia, fundador».

¿Qué sucede en ese comienzo *in medias res*? Curiosamente, el nombre propio del personaje femenino, o cualquier nombre común que pudiera referir a ella («la mujer», «la forastera», «la desconocida», «la viajera», etcétera), es sustraído y en su lugar aparece el pronombre «la», que puede referir sin nombrar. (También sucede otro desplazamiento curioso: en lugar de algún nombre que nombre a ese personaje femenino central en el relato, aparece el nombre del abuelo del protagonista y narrador de la historia.) Entonces, el personaje femenino cuya

llegada a Santa María desencadena los acontecimientos vividos y contados por el protagonista queda ubicado en la primera palabra de la narración, pero bajo una forma —«la»— que señala sin nombrar.

Algunos párrafos después, ese personaje pasa a ser nombrado «la mujer» y «la mujer de la valija», hasta que vuelve la expresión con el pronombre objeto directo: «La vi desde la altura enjardinada de la rambla [...] Pero ahora la vi detenerse en cada vidriera [...]», o sujeto: «ella avanzaba hacia la bruma del agua».

Más adelante, el protagonista Jorge Malabia va a visitar a su amigo Tito; Tito está leyendo una revista que esconde a su amigo, a quien invita a tomar caña:

—Lo que sí que tengo solo un vaso

[Tito] Estaba contento, gordito, turbado. Majestuoso, un poco melancólico, acepté con un gesto, compartí su baba, puse un codo sobre el hule devastado de la mesa, encendí la pipa con lentitud.

—Estuve leyendo otra vez el poema —dijo y alzó el vaso mugriento, adornado con flores, comprado para cepillos de dientes o infusiones de yuyos—. Y aunque vos digas, no es malo. Hay mucho humo. ¿Querés que abra la ventana?

En Santa María, cuando llega la noche, el río desaparece, va retrocediendo sin olas en la sombra como una alfombra que envolvieran; acompañadamente, el campo invade por la derecha —en ese momento estamos todos vueltos hacia el norte—, nos ocupa y ocupa el lecho del río. La soledad nocturna en el agua o a su orilla, puede ofrecer, supongo, el recuerdo, o la nada o un voluntario futuro; la noche de la llanura que se extiende puntual e indomitable sólo nos permite encontrarnos con nosotros mismos, lúcidos y en presente.

—Eso no es un poema —dije con dulzura—. Le hacés creer a tu padre que estás estudiando y te encerrás para leer una revista puerca que yo mismo te presté. No es un poema, es la explicación de que tuve un motivo para escribir un poema y no pude hacerlo.

Cito este largo fragmento para mostrar la ambigüedad producida por la expresión «eso no es un poema», cuyo pronombre «eso» puede estar designando la revista pornográfica que Tito varios párrafos antes había escondido a su amigo o puede designar el pasaje inmediatamente anterior, pasaje en que se oye la voz del narrador, Jorgito, en una descripción de una Santa María crepuscular, metafísica, hermosa: poética. Justamente, el alto tenor poético de esa descripción vuelve admisible su negación: «eso no es un poema». Solo un poema puede no serlo, de ahí la factibilidad de la negación; la imposibilidad de que una revista pornográfica sea un poema vuelve insensata la afirmación de que no lo es.

Así entendido, el empleo del pronombre «eso» pone en juego la identidad de Jorge Malabia: si «eso» no es un poema, entonces él no es un poeta.

En «Jacob y el otro», el particular empleo de los pronombres también pone en jaque la posibilidad de identificar a los personajes y, en consecuencia, de darle un sentido a la historia narrada. Se recordará que este texto cuenta la llegada a

Santa María de Jacob van Oppen, un luchador en decadencia y de Orsini, su representante, quien lanza un desafío a los lugareños, prometiendo quinientos pesos a quien venza al gigante Jacob van Oppen. Impelido por su novia, un muchacho santamariano apodado «el turco» acepta y por su juventud y fortaleza, pasa a ser considerado el favorito, el rival que Orsini teme e intenta disuadir, al prever su inevitable victoria sobre el viejo luchador en decadencia. La pelea se realiza y los lectores, predominantemente, entendemos que el joven lugareño/turco es derrotado por el viejo luchador en decadencia, por el forastero.

Otra lectura sin embargo queda autorizada por, justamente, el juego de formas nominales y pronominales en el pasaje que narra la pelea y sus momentos posteriores. El comienzo del relato de la pelea no parece ofrecer dificultades para la identificación del vencedor y del derrotado:

Abrió los brazos y esperó al turco que parecía haberse ensanchado. Lo esperó sonriendo hasta que lo tuvo cerca, hizo un paso hacia atrás y de pronto avanzó para dejarse abrazar. Contra todas las reglas, Jacob mantuvo los brazos altos durante diez segundos. [...] Yo no entendía aquello y seguí sin entender durante el exacto medio minuto que duró la lucha. Entonces vi que el turco salía volando del ring atravesando con esfuerzo los aullidos de los sanmarianos y desaparecía en el fondo oscuro de la platea. Había volado, con los grandes bigotes, con la absurda flexión de las piernas que buscaban en el aire sucio apoyo y estabilidad. Lo vi pasar cerca del techo, entre los reflectores, manoteando.

El «lo esperó», «lo tuvo» y «lo vi» no parecen ofrecer dificultades en la atribución de sus referentes: «lo» designa al «turco», y el sujeto de «esperó» y de «tuvo» es «Jacob», mientras que el sujeto de «vi» es Orsini, el narrador de este tramo del cuento. En ese sentido, el texto parece justificar la interpretación que atribuye la victoria a «Jacob» y la derrota al «turco».

Sin embargo, el cuento se cierra así:

Fue entonces, y nadie supo de dónde, y yo sé menos que nadie, que apareció junto al turco la mujer chiquita, la novia, y se dedicó a patear y a escupir al hombre que había perdido, al otro, mientras yo felicitaba a Jacob sin alardes y asomaban por la puerta los enfermeros o médicos cargados con la camilla.

Y aquí una extrañeza emana de la evitación del pronombre, de la evitación de un pronombre esperable: «apareció junto al turco la mujer chiquita, la novia, y se dedicó a patear y a escupir al hombre que había perdido, al otro». En efecto, se podría esperar «apareció junto al turco la mujer chiquita, la novia, y se dedicó a patearlo y a escupirlo», sin embargo, la evitación de la forma pronominal permite la nominación: «[e]l hombre que había perdido, [e]l otro».

Paradójicamente, en este caso, la ambigüedad no reside en los evitados pronombres, sino en las formas nominales, dado que la denominación «[e]l hombre que había perdido» sugiere la posibilidad de que ese sintagma no coreferiera con «el turco», sino con «Jacob»; sugiere la posibilidad de que la rabia

de la novia de «el turco» se haya desatado sobre «Jacob», justamente, porque Van Oppen al haber sido derrotado por su novio, este pasará a ocupar su lugar, pasará a ser el renovado «Jacob» de Orsini, retomará el lugar, la carrera y el nombre del viejo Van Oppen vencido, escupido y pateado por la novia inminentemente abandonada. En ese marco también se entiende que Orsini diga que la novia está pateando y escupiendo «al otro», curiosa manera de nombrar al novio, al prometido, si de él se tratara.

Sin duda, este juego de ausencias pronominales se apoya en otros elementos. En primer lugar, en el propio nombre «Jacob», cuya etimología bíblica se explica como «quien suplanta, quien sustituye», en ese sentido, puede entenderse que «Jacob» es el nombre de quien está llamado a la perpetua sustitución, puesto que es el nombre de quien vence y de quien será vencido, sean quiénes sean estos. En segundo lugar, en el propio nombre del relato «Jacob y el otro», que se abstiene de nombrar al contrincante de Van Oppen, siendo que podría haber sido denominado con numerosas formas sustantivas: «Jacob y el lugareño/el Turco/Mario/el novio de Adriana/el muchacho/ el ferretero/ etcétera». Sin embargo, el narrador renuncia a cualquiera de estas maneras de identificar al rival, y lo nombra de forma tal que puede estar designando a cualquier individuo masculino: «el otro». En consecuencia, si el relato es renuente a identificar al rival de Jacob, la propia identidad de Jacob queda en entredicho, planteada más como un título (que titula al campeón) que como un nombre propio identificador, singularizador.

En un trabajo anterior, relevé otro tipo de razones textuales que abonan esta lectura y muestran un Orsini que anticipa la posibilidad de deshacerse de su viejo campeón, sustituyéndolo por otro Jacob, por un Jacob renovado, en el inicio de su carrera de luchador. También mostré que Díaz Grey, al comenzar la narración ya conoce su desenlace, ya conoce al vencedor del desafío, puesto que acaba de operar y de salvar la vida del vencido. Sin embargo, se refiere al «Jacob» que llega al pueblo y va a depositar una corona de flores al pie del monumento a Brausen, llamándolo «gigante moribundo», expresión bien curiosa, puesto que en el momento en que la emplea, «Jacob van Oppen» es el vencedor, el triunfador. Esta manera de nombrar a Van Oppen calza con la interpretación en que este es vencido y dejado en estado de «gigante moribundo» por el joven Mario/el turco.

Ahora agregaré otro argumento, situado en el íncipit del relato que, como acostumbra Onetti, es *in medias res*. Como el texto lo indica explícitamente, inicia el relato Díaz Grey: «Media ciudad debió haber estado anoche en el Cine Apolo, viendo la cosa y participando también del tumultuoso final».

Como acostumbra Onetti, el tiempo y el espacio referidos son familiares, en extremo cercanos: es un «aquí» contiguo y un «ahora» apenas transcurrido. Esta extrema cercanía se combina con una manera de nombrar que se abstiene de decir: «la cosa». Desde el inicio mismo del relato, cuando la trama está cerrada y es conocida del narrador, cuando el narrador se apresta a cumplir con su condición, es decir, cuando se pone a contar porque «sabe», en ese mismo momento,

ese narrador llama «la cosa» a su historia, absteniéndose de nombrarla con un nombre que la identifique y que le dé sentido.

«Ça a débuté comme ça» y «viendo la cosa», en ambos íncipit se anuncia un deseo de contar y una imposibilidad de poner nombres a eso que se cuenta.

Céline, lector de Rabelais y de Zola; Onetti, lector de Céline: la persistencia de algunas metáforas

En las páginas que siguen, prestaré atención a las presentaciones que Céline hizo de Zola y de Rabelais y a la que, a su vez, Onetti hizo de Céline. Me detendré en la compartida metáfora de «la traducción infiel» que, sin reducir las diferencias enormes, configura una suerte de sociedad de escritura.

1. Céline, traductor de Rabelais y de Zola

Hasta donde sé, solo en dos oportunidades Céline se expresa largo y tendido sobre dos autores.¹²² Una primera vez, en 1933, un año después de la publicación de *Voyage...*, pronuncia un discurso de homenaje a Émile Zola. En ese discurso, Céline considera las transformaciones sucedidas desde la muerte de Zola —en el medio ha quedado el horror de la guerra no nombrada. Constata Céline que el Naturalismo se ha tornado casi imposible: los escritores se la pasarían en la cárcel si contaran la vida tal como la conocen. Por lo tanto tienen que recurrir a «les symboles» y a «les rêves»: a todos «les transferts» hasta donde la ley todavía no llega. Aunque en ese, su único discurso público, Céline ya vislumbra un porvenir cercano en que también los sueños serán perseguidos y acorralados.

Zola, dice Céline, todavía creía en la virtud, y si buscaba horrorizar al culpable, no deseaba desesperarlo, pero hoy todo se ha vuelto más trágico y más irremediable, porque se ha aprendido que la víctima sigue ansiando más martirio:

Notre Coupeau à nous ne boit plus tout à fait autant que le premier. Il a reçu de l'instruction... Il délire bien davantage. Son delirium est un bureau standard avec treize téléphones. Il donne ses ordres au monde [...] On le décoire à tour de bras.¹²³

122 Dejo de lado «La lettre à Jean-Baptiste Sartre, L'agité du bocal», texto en que Céline ajusta cuentas con Jean-Paul Sartre, que lo había acusado de colaborar con la ocupación alemana por razones venales. Tampoco tomaré en cuenta, las breves y admiradas palabras con que Céline habla de las novelas de Jules Vallès, en particular *Le bachelier*, texto en donde reconoce, en Vallès, un semejante.

123 «El Coupeau nuestro ya no bebe tanto como el primero. Recibió instrucción. Delira mucho más. Su delirium es un despacho estandarizado con trece teléfonos. Imparte órdenes a todo el mundo [...] Fue condecorado a troche y moche.» Tomo esta cita y las siguientes de Céline sobre Zola del *Cahier de L'Herne* dedicado a Céline, París, 2007, pp. 25-27.

Desde la época de Zola, conjetura Céline, la pesadilla que rodeaba al hombre no solo se hizo más precisa sino que se volvió oficial, por lo que la escuela naturalista habrá cumplido totalmente con su deber cuando se la prohíba en todos los países del mundo.

Este homenaje de Céline a Zola es doblemente premonitorio: por un lado, percibe y formula los próximos horrores que vivirá Europa (por ejemplo: «Il n'est peut-être que temps en somme de rendre un suprême hommage à Émile Zola à la veille d'une immense dérouté, une autre»),¹²⁴ por otro lado, presagia los horrores personales de Céline.

Aunque todavía está disfrutando del enorme éxito editorial y crítico que significó *Voyage au bout de la nuit*, en esas pocas páginas dedicadas a pensar la escritura de Zola y lo que podría ser un Naturalismo de los años treinta, Céline también vaticina el destino infausto de su novela siguiente, *Mort à crédit*, denostada por la crítica e invendida, así como también vaticina el execrado lugar que su persona ocupará hasta su muerte, treinta años más tarde.

Retrospectivamente, en ese homenaje a Zola, puede entenderse que Céline está declarando la filiación de una escritura y de un destino vital, está declarando que la manera de ser Zola en los años treinta es siendo Céline. Con una carnicería en el medio y otra que se avecina, la escritura de Zola necesita traductor, y Céline, en ese homenaje, aspira a serlo. La comparación que hace de la obra de Zola con la de Louis Pasteur refuerza su propio vínculo con Zola, dadas las afinidades que, como médico, lo acercan al científico. Zola se asemeja a Pasteur, dice Céline, por la común capacidad demostrativa y experimental; de esto resulta un mayor acercamiento entre Zola y Céline, por gracia de la transitividad, ya que Céline comparte con Pasteur la misma veta científica.

Por algo, el editor Robert Denoël agregará esas páginas de homenaje a Zola a continuación de su «Apologie de *Mort à crédit*», breve texto que Denoël, enojado y defraudado por el destrato que recibe esa segunda novela de Céline, compone poniendo en paralelo los denuestos que recibió Zola y los que se escribieron en contra de *Mort à crédit*.

La segunda oportunidad en que Céline se exprese extensamente sobre otro escritor será veinticinco años más tarde, cuando haga siete que volvió del exilio danés y le queden tres de vida. Responderá entonces a una entrevista sobre *Gargantua et Pantagruel* que le realiza Guy Bechtel para «Le meilleur livre du mois». Bechtel ha ido hasta la casa de Meudon acompañado de Robert Poulet, un 27 de noviembre de 1958.

En esos veinticinco años que median entre el homenaje a Zola y los elogios a Rabelais, Europa se consumió en otra guerra, Céline escribió su obra, fue encarcelado, condenado a muerte, requerida su extradición de Dinamarca, confiscados sus bienes y condenado a la «indignidad nacional», al pesar sobre él la acusación de haber colaborado con los ocupantes alemanes.

124 «Ya es más que hora de rendirle un supremo homenaje a Zola en vísperas de una inmensa derrota, otra más.»

Nuevamente, Céline homenajea a un autor, poniendo de relieve lo que con él comparte. En este caso, ya no es necesario pasar por la figura vicaria de Louis Pasteur, puesto que Rabelais fue médico, como Céline, rasgo compartido que este último se encarga de que no pase inadvertido: «Je comprends, moi, Rabelais, était médecin et écrivain, comme moi». ¹²⁵ Con mucha gracia, Céline resume las vicisitudes de Rabelais con la Inquisición y con los jesuitas de la Sorbona; la doble vertiente compartida es, para Céline, prueba patente de proximidad con su colega renacentista, cercanía acrecentada por la común condición fugitiva, que también es resaltada: «Car c'était un type très fort, Rabelais, écrivain, médecin, juriste... Il a eu des embêtements, le pauvre, même de son vivant: il passait son temps à essayer de ne pas être brûlé». ¹²⁶

Igualmente, importa mucho a Céline señalar la condición perseguida, porque comprometida, valga el anacronismo, de la existencia rabelaisiana:

Ce qu'il y a en effet de bien chez Rabelais, c'est qu'il mettait sa peau sur la table, il risquait. La mort le guettait, et ça inspire, la mort! C'est même la seule chose qui inspire, je le sais, quand elle est là, juste derrière. Quand la mort est en colère. ¹²⁷

Al mismo tiempo, Céline insiste en que puede hablar de Rabelais por la compartida experiencia: «je le sais»...

Sin embargo, Céline hace algo más que imaginar un Rabelais que se le parece; sobre todo, caracteriza una escritura de la que él bien podría ser el heredero. Por cierto, el vínculo entre las escrituras de Rabelais y de Céline ya había sido planteado por la crítica, en particular, por los tempranos estudios de Leo Spitzer, en particular en su artículo «Lingüística e historia literaria». Sin embargo, aquí interesa observar cuál es la herencia aceptada por Céline.

En ese sentido, Céline sostiene que Rabelais desplegó una lengua «extraordinaire et riche», una lengua de «artiste», una escritura preocupada por «la langue, rien que la langue». Sin embargo, Rabelais, y con él la lengua francesa, fueron vencidos por otras maneras de escribir, en particular, por la de Amyot, el traductor de Plutarco al francés, que dejó como ideal de idioma una variedad surgida de la traducción, demasiado «propre» («limpia»), demasiado «polie» («pulida»), «émasculée» («emasculada»), afirma Céline.

Entonces, según Céline, la traición contra Rabelais fue cometida por una lengua de traducción, una lengua «squelettique», «maigre» («esquelética», «magra»), que se impuso como ideal, en detrimento de la riqueza extraordinaria de la lengua rabelaisiana.

125 «Rabelais era médico y escritor, como yo». «Rabelais, il a raté son coup», *Cahier de L'Herne* sobre Céline, o. cit., pp. 45-46.

126 «Porque era un tipo consistente, Rabelais, escritor, médico, jurista. Tuvo percances, el pobre, durante su vida: se las pasaba tratando de que no lo quemaran.»

127 «Lo que estaba bueno con Rabelais es que ponía el pellejo sobre la mesa, se arriesgaba. La muerte lo acechaba, ¡y la muerte inspira! Incluso es la única cosa que inspira, lo sé bien, cuando está ahí, justo detrás. Cuando la muerte se encoleriza.»

El término «émasculé», recurrentemente empleado por Céline para caracterizar la lengua que venció a la lengua de Rabelais, sin duda trae reminiscencias de los verbos «châtier» y «châtrer», ambos derivados del latín «castigare», con sus respectivos participios, usado el primero —«châtié»— a partir del siglo XVII con el sentido de lengua correcta, corregida, mientras que el segundo —«châtré»— se suele usar con el sentido de «castrado». Si, a pesar de la cuasi sinonimia, «une langue châtiée» remite a una lengua cuidada, correcta, «une langue émasculée» remite a una lengua mutilada, capona.

Ante esta curiosa traición del traductor Amyot, realizada no al autor traducido, sino a la lengua en que tradujo y en ella a Rabelais —su reconocidamente mejor exponente—, Céline se coloca como el buen traductor.

Ya desde el título «Rabelais, il a raté son coup», quizás atribuible a los editores pero tomado del cuerpo del discurso, se pone de manifiesto una manera de decir, tan característica de Céline como alejada de lo que se considera «langue châtiée». En ese título se reconoce el típico desdoblamiento del sujeto en su forma nominal y en su forma pronominal, así como el verbo «rater», propio de la lengua oral, siempre marcada como una variedad menos «châtiée». Lo mismo con respecto a la manera en que Céline la parafrasea, en un giro propio de la oralidad, desprovisto del adverbio «ne»: «En vérité Rabelais, il a raté son coup. Oui, il a raté son coup. Il a pas réussi».

Céline insiste una y otra vez en el afán compartido con Rabelais de escribir la lengua oral o, mejor dicho, de producir, gracias a un trabajo encarnizado con la materia verbal, el efecto de una lengua popular, no libresca, no académica, como recién inventada.

Sin embargo, la identificación de Céline con Rabelais se vuelve más patente cuando el autor de *Voyage...* opone la lengua «squelettique», «maigre», «propre», «polie» y «émasculée» salida de la traducción de Amyot y la lengua «gras» («grasa», «gorda», «con gordura») de Rabelais. Naturalmente, «gras» es un adjetivo que concuerda con las múltiples condenas que recibió la escritura de Céline, a la que se le reprochaba su carácter bajo, poco fino, corporal, cloacal. En esas circunstancias, ese adjetivo sirve, en boca de Céline, para reivindicar la escritura de Rabelais y la suya propia, ya que surge no de una oposición a «fino» o «delicado», sino a «esquelético», a «magro» y a «emasculado».

Por último, si faltaran pruebas de la cercanía entre Rabelais y Céline, vale la pena reparar en la «depuración» que padecieron las declaraciones que, en 1958, y a propósito de Rabelais (¡el censurado y perseguido Rabelais!) Céline hizo a sus entrevistadores. Así por ejemplo, cuando el *Cahier de L'Herne* publica esta entrevista años después,¹²⁸ se producen variadas censuras: a) se suprime el pasaje en que Céline dice que la posteridad de Amyot se encuentra en Gallimard

128 *Le Cahier de L'Herne* tiene sucesivas ediciones, todas posteriores a la muerte de Céline: en 1963, 1965, 1972, 2007. Solo me refiero a la última. También fue expurgada la versión de la entrevista que Guy Bechtel publicó como prólogo de la edición popular que realizó de *Gargantua et Pantagruel*.

(en los libros de esa editorial que, por cierto, era la casa editorial de Céline...) y que él «en chie un à l'heure», es decir que él de esos libros caga uno por hora; b) se suprime la expresión «avoir les curés au cul» (traducible por algo así como «con los curas agarrándote de los huevos»); c) se suprime los pasajes en donde Céline dice ser víctima de la hostilidad de sus vecinos y del alcalde de Meudon (suburbio de París en donde vivía desde su retorno del exilio danés), así como se censura el lamento por la negativa a verlo de su primera esposa y de su hija; d) se sustituyen las palabras «coït» por «création» y «emmerdements» («mierdas») por «embêtements» («molestias»). Sin embargo, la censura más notoria recae en el comentario contra Charles de Gaulle, de quien Céline dice que «Il va crever, avec un gros ventre comme ça. Tout pourri, là-dedans. Doit avoir un cancer [...]. Il était à Londres pendant la guerre. Le caviar, quoi...».¹²⁹

2. Onetti, traductor de Céline

Es sabido: en el llamado cuestionario Proust, Juan Carlos Onetti nombró a Céline entre sus prosistas preferidos, y lo ubicó en este orden: *La Biblia*, Faulkner, Proust, Céline, Dostoievski, Cervantes, Hemingway.

Con admiración persistente, Onetti se refirió a Céline: en 1939, en el segundo número de *Marcha*, cuando lo reivindica como «el escritor no hombre de letras, el anti-intelectual», y lo ubica esta vez a la cabeza de la lista: «Céline en Francia; Faulkner, Hemingway y tantos otros en EE. UU.»,¹³⁰ en 1941, cuando para ilustrar que en materia de premios literarios cualquier cosa es posible, recuerda, casi diez años más tarde de que aconteciera, el caso de Céline, a quien «le escamotearon el Goncourt para dárselo a cualquier gramático de buenas costumbres y estilo desinfectado»,¹³¹ en 1957, al sostener que, con respecto al existencialismo «no hay que olvidar al único novelista contemporáneo que supo de esto con los huesos mucho antes de que J.-P. Sartre [...] No hay que olvidar a Louis-Ferdinand Céline ni *El viaje al fin de la noche*»,¹³² en 1961, en el obituario que Onetti publica¹³³ al cumplirse los seis meses de la muerte de Céline, y al que nos referiremos detenidamente más adelante.

Es notorio que de las referidas alusiones onettianas a Céline, se desprende un carácter asible a través de sus negaciones (no «hombre de letras», no «intelectual», no «gramáticos de buenas costumbres», no «estilo desinfectado»), un individuo que se plasma en el conflicto.¹³⁴

129 «Va a reventar con un cáncer grande así. Está todo podrido por dentro. Debe tener un cáncer. Estaba en Londres durante la guerra. El caviar ¿eh?». El *Magazine littéraire*, n.º 292, octubre de 1991, publica la versión integral de la entrevista de 1958.

130 *Marcha*, año I, n.º 2, 30 de junio de 1939, en J. Ruffinelli, *Réquiem por Faulkner*, o. cit.

131 *Marcha*, año III, n.º 80, 10 de enero de 1941, en J. Ruffinelli, *Réquiem por Faulkner*, o. cit.

132 *Acción*, 22 de octubre de 1957, en J. Ruffinelli, *Réquiem por Faulkner*, o. cit., p. 150.

133 «Para Destouches, para Céline», *Marcha*, 1.º de diciembre de 1961.

134 Cf., en estos estudios, «Antiintelectualismo a pura tinta» y «Pureza e inmundicia en Céline y en Onetti».

En este recuento no debe obviarse la publicación, en el segundo número de *Marcha*, de un texto que nos instruye sobre la atención con la que el entonces secretario de redacción Onetti seguía la actualidad celineana. El texto, sin firma, pero sostenido por una primera persona identificable como el editor Robert Denoël, lleva por título (muy presumiblemente puesto por el redactor responsable Onetti) «Céline, último escándalo visto por su editor, Denoël» y como subtítulo «El misterioso Dr. Destouches». Entre título y subtítulo, con las dos denominaciones Céline/Destouches, vuelve a jugarse parte del conflicto que esos nombres nombran; este procedimiento se repetirá veintidós años más tarde, en el título del obituario que Onetti escribirá sobre Céline: «Para Destouches, para Céline».

En el cuerpo del texto, Denoël cuenta la novelesca manera en que el manuscrito anónimo de *Voyage au bout de la nuit* llegó a sus manos, el «loco entusiasmo» que inmediatamente le produjo, la también novelesca búsqueda del autor, su encuentro con un hombre «tan alejado de los convencionalismos sociales como de los literarios», que parecía vuelto de todo y que describía a una «humanidad deseosa de catástrofes, enamorada de la muerte», un hombre intransigente con la opinión y las conveniencias comúnmente aceptadas.

Lo muy asombroso de esta publicación, lo que nos muestra la atención de Onetti para con Céline, radica en que esa nota publicada por *Marcha* el 30 de junio era la traducción y el resumen de otra publicada el mes anterior, en la revista francesa *Marianne*.¹³⁵ Asimismo, el título de la nota de *Marcha* sugiere que Onetti seguía de cerca la actualidad de Céline que, el 21 de junio, es decir la semana anterior, había sido condenado, junto con Robert Denoël, por difamación, y sus dos últimos panfletos (*Bagatelles pour un massacre* y *L'école des cadavres*) habían sido retirados de la venta. Claro que este desenlace, aunque tan reciente que hacía del titular de *Marcha* un casi *scoop*, se venía perfilando desde noviembre de 1938, a partir de la publicación de *L'école des cadavres*, que había sido acompañada de variadas polémicas en la prensa francesa. Sin embargo, lo cierto es que Onetti, redactor responsable de *Marcha*, sigue el asunto, dando la palabra al editor Robert Denoël, traduciendo —o haciendo traducir— y publicando en *Marcha* una nota del editor Denoël aparecida el mes anterior en la prensa francesa.

Por cierto, en más de una oportunidad, la crítica registró la cercanía entre Onetti y Céline, véase por ejemplo lo que dice Hugo J. Verani a propósito de *El pozo*: «el relato es un “viaje al fondo de la noche” celinesco».¹³⁶

Por mi parte, he señalado una perturbadora cercanía: es posible leer el nombre de Eladio Linacero, protagonista de *El pozo* [1939], como una forma

135 «Trois grands romanciers vus par leurs éditeurs», entrevista de André Roubaud a Robert Denoël, publicada en *Marianne*, el 10 de mayo de 1939, disponible en totalidad en <www.thyssens.com/07presse/inter_1939.php>.

136 Hugo J. Verani, *Onetti, el ritual de la impostura*, o. cit., p. 41.

anagramática de Louis-Ferdinand Céline.¹³⁷ Esto se vuelve particularmente oíble en el juego de vesre entre «Linace(ro)» y «Céline», forma hispanizada del «Céline», nombre propio de la abuela materna que Louis-Ferdinand Destouches tomó prestado como pseudónimo.

Esta inscripción anagramática se produce en un personaje que, contrariamente a la inmensa mayoría de los personajes onettianos, no volverá a aparecer en narraciones posteriores: Linacero/Celin(e) queda, singular e irrepetible, instalado en el momento de la escritura.

En ese acto inaugural, queda anudada una multiplicidad de lazos que va de la obra onettiana a la celineana. En lo que sigue, me detendré en el obituario que Onetti escribe a propósito de Céline, texto en donde la cuestión de la traducción se hace presente de manera comparable a como se presenta cuando Céline habla de Rabelais.

2.1. La inmundicia como estado del mundo

Como dije antes, cuando L.-F. Céline edita su segunda novela —*Muerte a crédito*— el recibimiento es hostil al punto de que su editor Robert Denoël publica un «Elogio a *Muerte a crédito*». En ese texto, Denoël establece un paralelismo entre las críticas que recibieron la obra de Zola y la de Céline; ambas obras habían sido acusadas de complacerse con la bajeza, con lo inmundo, con lo corporal captado en su materialidad oliente y doliente.

Había dicho un crítico, a propósito de Zola:

Je suis descendu, j'ai parcouru, à travers un ennui noir et une répugnance écœurante, cet égout collecteur des mœurs et de la langue [...] Jamais un pareil tas d'immondices n'a été élevé dans notre littérature en si peu de temps [...] Une odeur de bestialité se dégage de toutes ses œuvres. Ses livres sentent la boue [...].¹³⁸

Y otro crítico, a propósito de Céline:

Quand la pourriture est à ce point inconsciente des exhalaisons qui émanent d'elle, le grand nettoyage est proche. [...] Un «tas» d'ordures [...] C'est un bonimenteur, un camelot d'ordure. Une atmosphère empestée qui tient plus des water-closets que du mauvais lieu et de l'hôpital.¹³⁹

La metáfora de la escritura «ordurière» («basuril») aparece a propósito de Céline y de Zola, como había aparecido a raíz de Rabelais.

En cuanto a Onetti, es un lugar común de la crítica inscribirlo dentro del «realismo sucio», inclusive, atribuyéndole la paternidad; como justificación de

137 «Céline el nuestro», semanario *Brecha*, 18/3/2011.

138 «He descendido, he recorrido, a través de un negro aburrimiento y de una repugnancia asquerosa, este caño colector de las costumbres y de la lengua. [...] Nunca antes un semejante montón de inmundicias había sido erigido en nuestra literatura en tan poco tiempo. [...] Un olor bestial se desprende de todas sus obras. Sus libros huelen a fango». *Ibidem*.

139 «Cuando la podredumbre es a tal punto inconsciente de las exhalaciones que emanan de ella, la gran limpieza se acerca. [...] Un «montón» de basuras. [...] Es un embustero, un revendedor de basura. Una atmósfera pestilente que se parece más a los w.c. que al hospital». *Ibidem*.

este lugar común sobre el que volveremos, bastaría ahora mencionar la memorable imagen del inicio de *El pozo*, cuando Eladio Linacero se presenta «oliéndo[se] alternativamente cada una de las axilas».

Justamente, en «Para Destouches, para Céline», texto publicado en *Marcha*¹⁴⁰ a los pocos meses de la muerte de Céline, Onetti toca directamente este asunto: «En *Viaje*, Céline eligió la ferocidad, la mugre y el regusto de la bazofia con singular entusiasmo». Sin tremendismo, Onetti desdramatiza, sugiriendo también el carácter inofensivo, casi amistoso o festivo, de esa «ferocidad» y de esa «bazofia» celineana.

En esa especie de oración fúnebre que es «Para Destouches, para Céline», Onetti comenta la traducción al español de *Viaje...*, reprochándole haber «amansado» y «adecentado» la escritura celineana:

Es indudable que Bazán [el traductor al español] conoce más francés y español que el propio Robinson. Pero prefirió —¿por qué?— olvidarse, apartar, amansar, adecantar, licuar a Louis Ferdinando Céline. Cualquier burgués progresista, cualquier buen padre de familia —de los que tienen amplitud de criterio, claro— puede comprar este Céline-Bazán, leerlo y darle permiso a su señora esposa para que lo haga. Pero [...] cuánto tiene que ver el sucio perro rabioso llamado Destouches con este bien criado Pomerania que ya ha comenzado a agotarse. En las librerías, claro.

En este reproche, apunta algo más que la vieja máxima *traduttore traditore*, pasible siempre de ser evocada ante cualquier traducción. Apunta también la pregunta del porqué del olvido, del apartamiento, de la licuación —de la traición— que cometió el traductor Bazán y, sobre todo, ante la evidencia ¿engañosa? de la respuesta (este Céline traicionado es vendible), apunta quizás la sospecha —el deseo— de ser el traductor no traidor a Céline en español.

Acercándose el fin del apretado homenaje, Onetti trae dos citas de Céline: la primera y más extensa es uno de los más hermosos textos de amor que exista, la despedida que Ferdinand dirige a Molly, la prostituta que lo mantenía en EE.UU. Cito apenas un fragmento del citado por Onetti:

Yo quiero que si ella puede leer alguna vez esto que escribo en un lugar cualquiera, desconocido para mí, sepa con toda evidencia que yo no he cambiado para ella; que la amo todavía y para siempre, a mi manera; que ella puede venir hacia mí cuando quiera a compartir mi pan y mi furtivo destino. Si ella no es ya hermosa, como era, pues bien, no importa, nos arreglaremos. Yo he podido guardar tanta belleza de ella en mí mismo, tan vívida, tan cálida que tengo bastante para los dos y por lo menos para veinte años aún, el tiempo de acabar para siempre.¹⁴¹

140 *Marcha*, 1/12/1961.

141 Ídem.

Como fue observado hace tiempo,¹⁴² resulta difícil disociar la Molly de *Voyage au bout de la nuit* y la Molly de «La casa en la arena» de Onetti, o la Molly evocada por Díaz Grey en *Juntacadáveres*:

Volver a casa, ponerme una inyección, escuchar música y pensar en Molly, en la casa en la arena, en el hotel de madera, río arriba; pensar que es posible que muera antes de que termine el año, suponer que soy Dios y suponer que me importan el pasado y el destino del doctor Díaz Grey, lavativo, desteñido y provincial (1964, p. 48).

La leyenda ha querido que la Molly de Céline quedara asociada a Elisabeth Craig, bailarina estadounidense a quien está dedicado el *Viaje...* y a Lucette Almanson, la bailarina con quien Céline compartió los últimos treinta años de su vida. Por otra parte, se recordará que en «La casa en la arena», el narrador dice «la inglesa amante de Quinteros —Dolly o Molly—» la primera vez que debe nombrarla, como también se recordará la importancia del anillo, objeto entregado, perdido, buscado, enterrado.

Así visto, el doctor Destouches, enamorado incansado de Elisabeth Craig y de Lucette Almanson además de autor de Louis-Ferdinand Céline y de Molly, se encuentra con Juan Carlos Onetti, esposo incansado de Dolly Muhr además de autor del doctor Díaz Grey y de Molly, la amante inglesa.

La segunda cita que stampa Onetti en el obituario de Céline es más breve y constituye el párrafo que cierra *Voyage...*:

Un remolcador silbó a lo lejos: su llamamiento atravesó el puente, la esclusa, un trecho más y el otro puente, lejos, más lejos. Llamaba a todas las barcas del río, llamaba a la ciudad entera, al cielo y al campo, nos llamaba a nosotros también, a todo lo que el Sena conducía, a todo... Y que no se diga más.

Antes de que en este pasaje aparezca el nombre propio del río en cuestión, cualquier lector inadvertido podría tomarlo por alguna de las numerosas referencias al río que se encuentran en Onetti, por su similar tenor poético, metafísico.

(De hecho, en la evocación que Díaz Grey hace de Molly en *Juntacadáveres*, cf. supra, aparece también evocado el río...)

Véase por ejemplo:

En Santa María, cuando llega la noche, el río desaparece, va retrocediendo sin olas en la sombra como una alfombra que envolvieran; acompañadamente, el campo invade por la derecha —en ese momento estamos todos vueltos hacia el norte—, nos ocupa y ocupa el lecho del río. La soledad nocturna en el agua o a su orilla, puede ofrecer, supongo, el recuerdo, o la nada o un voluntario futuro; la noche de la llanura que se

142 Remito a Josefina Ludmer (Onetti. *Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires: Sudamericana, 1977, p. 120): «[...] en “La casa en la arena” (que originariamente era un capítulo de *La vida breve*) reaparece ese pasado (y allí es más visible aún la marca de Céline y su médico “salido”: la “inglesa” se llama Molly, como la prostituta norteamericana del *Viaje al fin de la noche*). Por su parte, Juan Carlos Mondragón (*Night and Day*, o. cit., p. 48) establece un vínculo más laxo: «Brausen se identifica con un médico que fuera personaje y como Leopoldo Bloom y Bardamú tuvo una Molly en su pasado».

extiende puntual e indomable sólo nos permite encontrarnos con nosotros mismos, lúcidos y en presente. [...] Cuando llega la noche nos quedamos sin río y las sirenas que revibran en el puerto se transforman en mugidos de vacas perdidas y las tormentas en el agua suenan como un viento seco entre trigales, sobre montes doblados. Que cada hombre esté solo y se mire hasta pudrirse, sin memoria ni mañana: esa cara sin secretos para toda la eternidad.¹⁴³

«Y que no se diga más» concluye la evocación del río celineano que cierra *Viaje al fin de la noche* y que Onetti cita en su obituario; «Que cada hombre esté solo y se mire hasta pudrirse [...]» concluye la evocación del río onettiano, en el transcurso de «El álbum». Patentemente, ambas expresiones comparten la tajante conminación al silencio solitario.

Extrañamente, entonces, en esa página compuesta para Céline, Onetti primero lo presenta como un autor que habiendo elegido la «ferocidad» y la «bazofia» fue traicionado por su traductor en lengua española, que lo adecentó, es decir que le sacó corporalidad, materialidad, mundanidad, inmundicia; empero, a continuación, Onetti cita dos pasajes que no solo no ilustran la «ferocidad» o la «bazofia» celineana, sino que más bien se entretajan en su propia escritura, en su persistente trastocamiento de las evidencias provistas por un paisaje fluvial o por una despedida amorosa. Porque, ¿acaso la escritura de Onetti no trastoca la evidencia de la separación río/tierra, u oscuridad/lucidez o soledad/compañía? ¿Acaso Onetti no había trastocado ya las evidencias de la despedida amorosa en *Los adioses*?

Por otra parte, extrañamente, el «sucio perro rabioso», el escritor que eligió la «ferocidad» y la «bazofia», que se complace con las heces y las babas, también es quien en su amor incansado por Molly puede prescindir del estado actual del cuerpo de su amada, ya que la fuerza de la evocación —de la ficción— trasciende su realidad material actual.

Entonces, en diciembre de 1961, cuando Céline lleva unos meses muerto y Onetti tiene escrita buena parte de su propia obra, este obituario parece estar diciendo que la más fiel traducción al español que tuvo *Voyage au bout de la nuit* se encuentra en la escritura onettiana, y no solo por la compartida elección de lo hediondo, sino por el compartido empeño en escribir su metafísica, su momento divino.

Lo notable de esta sociedad radica en lo que opone a ambos escritores: si Céline retoma lo corporal —lo ventral— rabelaisiano retomando su vocabulario desenfadado, Onetti retoma lo hediondo celineano espiritualizado, con un vocabulario y un universo extremadamente pudorosos, inclusive cuando llegado el caso lo nombra. Véase las adecentadas «axilas» de Eladio Linacero al comienzo de *El pozo*, tan alejadas de los esperables «sobacos». Igualmente, si Céline juega a desarrollar una sintaxis que disimula su carácter de lengua escrita extremadamente trabajada, produciendo así la ilusión de lengua oral, por su parte, Onetti

143 «El álbum», *Tan triste como ella y otros cuentos*, Barcelona: Lumen, 1976, pp. 120-121.

elabora una sintaxis cuya complejidad solo puede desenvolverse en el plano de lo escrito, y que resulta impracticable en cualquier coloquio ordinario.

En este juego de semejanzas y diferencias se funda una sociedad de escritura en cuyo fondo común figuran las metáforas de «la traducción», de la lengua «châtiée» o «émasculée», «propre» o «ordurière»; junto con lo «hediondo» como aroma del mundo.

Pureza e inmundicia en Céline y en Onetti

*Il est probable qu'avec d'infinies variantes je
passerai ma vie à raconter les innombrables
existences de P.-I. Semmelweis*

Respuesta de L.-F. Céline a una encuesta sobre «Medicina y literatura» (1934), retomada en *L'Année Céline* (1991)¹⁴⁴

A pesar de la enorme amplitud que sugiere su título, me limitaré a tratar en estas páginas algunos aspectos de los abundantes vínculos que es posible señalar entre la obra de Céline y la de Onetti, de cuyos respectivos inicios y finales solo tomaré algunos ejemplos.

Céline, desde antes de serlo (cuando todavía era Louis Destouches) y hasta el final de su personaje, es rondado por el tema de «la pureza». En esa etapa temprana, anterior a su carrera de escritor, se sitúan sus estudios de medicina y, en especial, su interés por un campo de esta, a saber, la higiene. La tesis para el doctorado en medicina que defiende en 1924 quien todavía es Louis Destouches está dedicada al médico austrohúngaro Semmelweis y lleva por título *La vie & et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis*.

Semmelweis, médico obstetra, buscó disminuir los casos de muerte por fiebre puerperal, numerosísimos en el hospital público en el que trabajaba. Así, identificó como causa de esas muertes cierta «sustancia cadavérica desconocida» que los médicos que realizaban autopsias y disecciones llevaban en sus manos cuando atendían los partos que se desarrollaban en las salas vecinas; para evitar el contagio, Semmelweis preconizó el lavado de manos como procedimiento anti-séptico. El drástico descenso del número de muertes dio la razón a Semmelweis, sin embargo, esos notables resultados fueron negados por el poder médico, provocando las iras y los desalientos del obstetra cuyo descubrimiento era así criminalmente desdeñado por las instituciones.

Esta es «la vida» y «la obra» que Destouches elige contar en su tesis doctoral. En esa vida en lucha contra el *establishment*, podría verse prefigurado el destino que Destouches gustará imaginarse que va cumpliendo. Destino romántico por excelencia, en total ruptura con un poder constituido por la fuerza del número, del pensamiento dogmático y de los lugares comunes admitidos; destinos a contracorriente, que dejarán solos y denostados tanto a Semmelweis como a Céline.

¹⁴⁴ «Es probable que, con infinitas variantes, pasaré mi vida contando las innumerables existencias de P.-I. Semmelweis.»

Por otra parte, el propio descubrimiento de Semmelweis tiene un alto tenor literario, mítico: son los propios médicos, aquellos cuyo oficio consiste en mantener la vida —en hacer vivir—, quienes transmiten la muerte a quienes están dando la vida, a las madres. Así como son las mismísimas madres las que continúan dando vida a la muerte, desde su condición de cadáveres. Igualmente, la solución pregonada por Semmelweis, lavarse las manos luego de trabajar con los cadáveres y antes de ayudar en los partos, se emparenta con los ritos de purificación, con las abluciones prescriptas por las religiones, con las prácticas mágicas purgativas.

Podría decirse que en el descubrimiento de Semmelweis aparece la cercanía entre pureza e inmundicia, la posibilidad de tránsito de una a otra, la intimidad entre la madre cadavérica que exhala su «sustancia» letal y la madre parturienta que la recibe. Pureza e inmundicia no residen en esferas separadas, sino que se desplazan de un cuerpo a otro. ¿Podía Destouches, pocos años antes de ser Céline, permanecer indiferente a tal fuerza sugestiva?

Si bien hoy predomina la idea de que el doctor Semmelweis murió como consecuencia de varios focos infecciosos que le provocaron las golpizas que recibió del personal del asilo psiquiátrico en que estuvo encerrado los últimos años de su vida, hasta muy entrado el siglo xx se sostuvo que Semmelweis había muerto de la misma fiebre puerperal de la que morían las parturientas que él había aspirado a salvar. Se entendía el asunto como una suerte de ironía trágica, como un accidente del que había sido víctima.

Sin embargo, Céline hará de esta muerte uno de los pasajes más fuertes de su tesis doctoral; habiendo narrado la creciente desesperación del austrohúngaro ante la indiferencia o la sorna de sus colegas, Céline cierra su historia con una escena pavorosa. Un Semmelweis vociferante irrumpe en un ateneo médico en que se disecciona un cadáver, toma un bisturí, se hace una incisión en la mano y hunde esa mano en la podredumbre del cadáver, revolviendo y envolviéndola en las visceras purulentas. Muy rápido, aparecerán los primeros síntomas de la infección y Semmelweis podrá cantar la horrible victoria que su cuerpo infectado proclama.

Si cabía alguna duda, la narración del final de Semmelweis termina de llevar la tesis doctoral de Destouches al terreno de la ficción, de la literatura.

Se sabe también que el doctor Destouches, una vez defendida su tesis, bajará para la Comisión de Higiene de la Sociedad de Naciones y cumplirá misiones en Estados Unidos, África y Europa, aunque ya desde antes, desde 1918, había participado en campañas de profilaxis de la tuberculosis, organizadas por la Misión Rockefeller.

El doctor Destouches, preocupado por la higiene y la profilaxis, pronto se juntará con Louis-Ferdinand Céline, escritor al que quedarán asociados una serie de términos que lo acusan de complacencia con lo inmundo: «pourriture», «tas d'ordures», «atmosphère empestée», «water-closets» («podredumbre», «montón de basuras», «atmósfera pestilente», «letrina»). Desde la elección de «la noche», como metáfora del espacio atravesado, en adelante, la escritura de

Céline alberga, tanto en el plano de la trama como en el plano de los pormenores narrados y del vocabulario empleado, una presencia constante de lo bajo, de lo corporal, de una naturaleza carnal cuya fisiología está desprovista de la pureza de lo ideal, de lo inmaterial.

A modo de ejemplo, me limitaré a citar un breve pasaje de *Rigodon*, obra que Céline finaliza y envía a su editor Gaston Gallimard la víspera de su muerte, el 1.º de julio de 1961. Se recordará que *Rigodon* integra la trilogía en que Céline narra su huida de París al final de la guerra, su paso por Alemania y Dinamarca. Casi al final de su último texto, vuelven a sonar términos que remiten a Semmelweis, a lo inmundo captado en su dimensión corporal: «lorsque tout est fini, que vous êtes pour ainsi dire à fond de cloche, pustuleux, lépreux criminel! [...] deux ans qu'ils m'ont tenu à fond de fosse, en maturation de dossier, prétexte, loque, viande pourrie, à la voirie...» (p. 301).¹⁴⁵ «Pustuloso», «leproso», «carne podrida» recuerdan la corruptibilidad inherente al cuerpo, su condición inmunda. En *Rigodon*, narración del final del fin, también aparecen las figuras de los dieciocho niños atrasados mentales que Céline y su mujer acompañan, protegiéndolos y protegiéndose con ellos, en la debacle de la huida. Desprovistos de habla y envueltos en babas, constituyen imágenes de la pureza envuelta en la abyección de la guerra.

Por cierto, entre la tesis doctoral del año 1924 y el relato final de *Rigodon*, en 1961, las figuras de la pureza fueron recurrentes, bastaría recordar los niños de *Voyage au bout de la nuit* o la declaración de amor de Ferdinand a Molly, amor perenne, indiferente a la corrupción que la belleza de la amada había sufrido, amor sostenido en una belleza vencedora de esa corrupción.

Sin duda, la simultánea preocupación por la pureza y por la inmundicia señala el lugar del moralista. De hecho, Trotsky, un lector temprano y entusiasta de Céline, así lo catalogará, a los pocos meses de la publicación de *Voyage au bout de la nuit*:

Céline est un moraliste. À l'aide de procédés artistiques, il pollue pas à pas tout ce qui, habituellement, jouit de la plus haute considération: les valeurs sociales bien établies, depuis le patriotisme jusqu'aux relations personnelles et à l'amour.¹⁴⁶

Del texto de Trotsky, solo conozco algunos párrafos publicados en francés, e ignoro los términos empleados en ruso. Con esta salvaguardia, vale la pena detenerse en el verbo «polluer» utilizado para justificar la catalogación de Céline como «moralista». Según Trotsky, Céline «contamina» los valores sociales establecidos ayudándose con «procedimientos artísticos». Según esta caracterización,

145 «Cuando todo terminó, que uno está por así decir en pleno andrajo, pustuloso, leproso, criminal [] dos años que me tuvieron arrumbado, en maduración de expediente, pretexto, harapo, carne podrida, en la calle »

146 «Céline es un moralista. Mediante procedimientos artísticos, paso a paso contamina todo lo que, habitualmente, goza de la mayor consideración: los valores sociales bien establecidos, desde el patriotismo hasta las relaciones personales y el amor.» *Cahier de L'Herne*, o. cit.

el moralista se configura al poner el arte al servicio de la contaminación, al reunir, en el acto de contaminar, pureza e inmundicia.

Daré por conocidos los numerosos lugares en que Onetti se refiere con admiración a Céline y me limitaré a nombrar solo dos. Al cumplirse seis meses de la muerte de Céline, Onetti publica en el semanario *Marcha* una nota, en que destaca el doblez celiniano, la fuerza con la que reúne lo basuril y lo amoroso. Escribe Onetti:

En *Viaje*, Céline eligió la ferocidad, la mugre y el regusto por la bazofia con singular entusiasmo. Sin embargo, un artista se parece a una mujer porque tarde o temprano acaba por aceptar fisuras y confesarse. En este caso, hablamos del amor y la ternura.

Y, a continuación, para ilustrar al Céline fisurado y confeso, es decir, purificado de la ferocidad, la mugre y el regusto por la bazofia, Onetti cita la despedida de Ferdinand a Molly, la prostituta que lo mantuvo en Nueva York. «Tuve que estar del todo loco y poseído de una inmunda frialdad, ciertamente, para haber podido abandonarla», cuenta Ferdinand, y Onetti cita en el obituario «Para Destouches, para Céline».

No es difícil conjeturar entonces que Onetti quedó subyugado por esa conjunción de la inmundicia y de la pureza que la escritura de Céline despliega. En un mismo sentido, Onetti emplea la expresión «estilo desinfectado» para nombrar aquel que se encuentra en las antípodas del celineano y, en consecuencia, es premiado como no lo fue Céline: «Todo es posible. Pero si en París le escamotearon el Goncourt a Luis Ferdinando Céline para dárselo a cualquier gramático de buenas costumbres y estilo desinfectado, [...]» (p. 61 «Los premios literarios», *Réquiem por Faulkner...*).

También daré por si no admitidas por el lector, sí ya dadas a conocer en el curso de estos estudios, las variadas maneras en que Céline se hace presente en la escritura de Onetti, limitándome a destacar algunas de las directamente vinculadas con el par «pureza» e «inmundicia».

En primer lugar, destacaré que Céline pertenece al linaje, no muy numeroso, de médicos escritores, como Rabelais (autor al que venera), Arthur Conan Doyle y Chejov; esta profesión será también la de Ferdinand, personaje y narrador que, con ese nombre o con el de Céline y Bardamu vuelve una y otra vez en sus narraciones, a menudo ejerciendo su oficio e intentando curar niños cuyas enfermedades parecen materializar la inmundicia del mundo adulto. En la obra onettiana, Díaz Grey no solo se destaca como narrador asiduo y constante a través de los años, sino que además, en tanto que personaje, ejerce su profesión de médico de Santa María, por ejemplo, realizando la hazaña de volver a la vida al luchador derrotado y moribundo de «Jacob y el otro».

En segundo lugar, recordaré lo señalado en varias oportunidades (entre otros, Ángel Rama, Jorge Ruffinelli, Ruben Cotelo, Hugo J. Verani y Ana Inés Larre Borges), en Onetti, a través de sus «muchachas», aparece tematizada la cuestión de la pureza. Dice, por ejemplo, Ángel Rama:

Tiene una entereza sin fisuras, usa su pureza como un desafío al mundo, al descaecimiento de la materia en el tiempo y parece dueña de la llave de la perfección ideal, vencedora del tiempo, de la muerte, altiva y desdeñosa para las debilidades de la carne, ausente incluso de ellas, prácticamente intocada por la sensualidad.¹⁴⁷

En cuanto a Ruben Cotelo, se refiere a una «implícita concepción católica de la mujer, un horror casi medieval a la corrupción de la carne», y encuentra en Santa María, «sin pecado concebida, que engendró a su Hijo por obra y gracia del Espíritu Santo, virgen y madre, el epítome, el modelo inalcanzable, absoluto, total que rige la concepción de Onetti y que preside su obra».¹⁴⁸ En cuanto a Ana Inés Larre Borges, menciona la *Recherche de la pureté* de Jean Giono, como la obra a que Onetti alude cuando en carta a Payró, en 1939, escribe que está leyendo «un libro muy bueno de Jean Giono». Y agrega Larre Borges que ese título «podría amparar todo el esfuerzo escriturario que se ha propuesto entonces Onetti»¹⁴⁹ y que esa búsqueda de la pureza «toma tantas veces el camino de la degradación [...] y produce la estirpe de vírgenes». Puede pensarse que Larre Borges resume en la expresión «la edad de la inocencia herida»¹⁵⁰ el encuentro de la pureza y de la inmundicia.

En tercer lugar, destacaré algunos personajes onettianos masculinos. Tan temprano como en 1936, en «El posible Baldi», Onetti forja un personaje que, súbitamente confrontado a lo barrial de sus deseos (viernes de tardecita, barbero, novia cariñosa, jardín con jazmines), se sueña inundo, metido en la inmundicia del mundo, (traficante de cocaína, cazador de negros en minas de diamantes en África), aunque esa inmundicia pueda parecer de pacotilla, literaria:

En la casita tenía aparato telegráfico para avisar cuando un negro moriría por imprudencia. Pero a veces estaba tan aburrido, que no avisaba. Descomponía el aparato para justificar la tardanza si venía la inspección y tomaba el cuerpo del negro como compañero. Dos o tres días lo veía pudrirse, hacerse gris, hincharse. Me llevaba hasta él un libro, la pipa, y leía; en ocasiones, cuando encontraba un párrafo interesante, leía en voz alta. Hasta que mi compañero comenzaba a oler de una manera incorrecta. Entonces arreglaba el aparato, [...].¹⁵¹

Unos pocos años después, en 1944, ya no se trata de un personaje que, gracias a la narración, juega a experimentar la inmundicia, inclusive la más inverosímil; ahora se trata de un personaje que, sin querer y quizás sin saber, pasó de la pureza a la inmundicia, por el simple transcurso del tiempo.

147 Ángel Rama, «Origen de un novelista y de una generación literaria», postfacio a Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Montevideo: Arca, 1965, p. 100.

148 Rama y Cotelo son citados por Ruffinelli, *Réquiem por Faulkner...*, o. cit., p. 31.

149 Ana Inés Larre Borges, «La edad de la inocencia», *Nuevo texto crítico*, 45/46. Stanford: Stanford University, 2010.

150 *Ibidem*, p. 50.

151 Onetti, «El posible Baldi», *Tan triste como ella y otros cuentos*, Barcelona: Lumen, 1976, p. 37.

Todo el tiempo pensando en Bob, en su pureza, su fe, en la audacia de sus pasados sueños. [...] el hombre de dedos sucios de tabaco llamado Roberto, que lleva una vida grotesca, trabajando en cualquier hedionda oficina [...] su definitiva manera de estar hundido en la sucia vida de los hombres [...] doy la bienvenida a Bob al tenebroso y maloliente mundo de los adultos.¹⁵²

Entre tanto, entre Baldi y Bob, había aparecido Eladio Linacero, aunque su noche y su pozo estuvieran prefigurados desde el cuento «El obstáculo», de 1935. La célebre afirmación de Eladio Linacero «todo en la vida es mierda» no puede dejar de resonar atrapada en el par «inmundicia/pureza», tanto más que viene precedida de «Esta es la noche» y antecede a «y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender». Como procuré mostrar en páginas anteriores, hay abundantes coincidencias entre «la nuit» de Céline y «la noche» de Onetti, por lo que los últimos párrafos de *El pozo*, de alto tenor poético, sin dificultad se dejan entramar en el par inmundicia/pureza.

Por último destacaré que, al final de su obra, en Onetti volvemos a encontrar este par, así como la constancia de las referencias a Céline y al Giono de la *Recherche de la pureté*.

En *Dejemos hablar el viento* (1981), un personaje se dirige a otro preguntándole: «—Usted que pinta, señor. Por qué no hace cuadros para mostrarle a la humanidad el peligro de las bombas atómicas...» (p. 70). A lo que el pintor interpelado responde:

[...] Ahora yo quiero una ola, pintar una ola. Descubrirla por sorpresa. Tiene que ser la primera y la última. Una ola blanca, sucia, podrida, hecha de nieve y de pus y de leche que llegue hasta la costa y se trague el mundo (p. 71).

Con independencia de la alusión a la célebre estampa «La gran ola de Kanagawa» que oculta y muestra en la lejanía un diminuto monte Fuji, obra del artista Hokusai, que tanto contó para los pintores franceses nombrados por Onetti (Gauguin, Monet), de manera patente, la secuencia de nombres («nieve», «pus», «blanca», «sucia», «podrida») reúne el par contradictorio.

En el parlamento inmediato, el personaje que pedía al pintor que mostrara en sus cuadros el horror de la bomba atómica recuerda: «—Hace tiempo leí en un libro... —empezó. Era el problema de la pureza, el peligro de que las cosas delicadas, las cosas limpias caigan en manos sucias.» (p. 71). No es imposible conjeturar que el libro cuya lectura este personaje dice recordar en 1979 es el mismo libro al que Onetti alude admirativamente en carta al pintor Julio Payró, en 1939. En efecto, la *Recherche de la pureté* es una obra declaradamente antimilitarista, con la que Giono participa en el movimiento de oposición a la Segunda Guerra. Tan es así que posteriormente fue publicado bajo el título *Écrits pacifistes* (1978); sin embargo la edición que conoció Onetti es la de julio de 1939, puesto que su carta a Payró es del 1.º de diciembre de ese mismo año.

152 Onetti, «Bienvenido, Bob», *Tan triste como ella y otros cuentos*, Barcelona: Lumen, 1976, pp. 66-67.

En esa primera edición, *Recherche de la pureté* fue el texto prologal de *Carnets de Moleskine*, el diario de otro pacifista empedernido, Lucien Jacques. Pero además de pacifista empedernido, Lucien Jacques fue artista, pintor y amigo de pintores; por otra parte, el texto de Jean Giono, *Recherche de la pureté*, es objeto de una reedición, en 1953, edición ilustrada por el pintor Bernard Buffet.

En síntesis, en 1939, en carta de Onetti al pintor Payró, aparece aludido un texto de Jean Giono, muy presumiblemente un texto pacifista sobre la búsqueda de la pureza. El destino editorial vinculó este texto de Giono a la pintura en más de una oportunidad: como prólogo de la obra del artista Lucien Jacques y como texto ilustrado por la pintura de Bernard Buffet. Cuarenta años más tarde, en la novela *Dejemos hablar al viento* (1979), en el curso de una conversación —en que entre líneas queda aludida «La gran ola de Kanagawa», pintura de un artista japonés decimonónico— sobre los horrores de la bomba atómica y sobre el par pureza e inmundicia, un personaje se dirige a otro personaje, que es pintor, pidiéndole que pinte el horror de la guerra y recordando haber leído, tiempo atrás, un libro sobre la pureza.

Semejantemente, como ya se mencionó, en la postrera novela de Onetti *Cuando ya no importe* (1993) aparece nombrado Bardamu, apellido de Ferdinand, protagonista de *Voyage au bout de la nuit*.

Y una tarde sin Eufrosia, llena de nubes blancas, con amago increíble de tormenta, estaba leyendo un viaje que hizo mi amigo Bardamu (era uno de mis amigos, nunca vistos, los que imponían talento con palabras, frases, a veces libros enteros) cuando Elvirita me preguntó: [...] (p. 61).

Bardamu, uno de los amigos «nunca vistos» es, propiamente, un «amigo de novela», y como tal se mantuvo en la obra de Onetti, desde los primeros textos del comienzo de la década del treinta hasta los finales, sesenta años más tarde.

De manera comparable aparece un Díaz Grey, que dice de sí: «ya ni soy médico de verdad. [...] Juego al forense por curiosidad. Maligna, perversa acaso» (p. 39), en una suerte de eco persistente del doctor Semmelweis, objeto de la tesis del doctor Destouches y personaje del novelista Céline.

*Avis aux passagers: Villiers, Supervielle y Onetti*¹⁵³

Como fue planteado en el prólogo de estos estudios, la tradición filológica decimonónica que procura remontar hasta «las fuentes» de un texto tanto como la tradición posterior que entiende un texto como el término de «una red de relaciones» que lo abarca y lo trasciende permiten pensarlo como una entidad corrida, fuera de lugar, deslocalizada, siempre proveniente de un allende. Algo similar puede decirse de las perspectivas culturalistas, de las exploraciones e identificaciones de «hibridaciones», «transculturaciones» y «antropofagias».

Amparándose en este elenco de metáforas, es posible leer *La cara de la desgracia*, nouvelle de Juan Carlos Onetti, siguiendo las huellas que conducen hacia otros textos literarios.

De esta manera, en una primera instancia, en el presente capítulo, «*Avis aux passagers: Villiers, Supervielle y Onetti*», realizaré el cotejo textual del relato de Onetti *La cara de la desgracia* con «L'inconnue» de Villiers de L'Isle-Adam y con «L'inconnue de la Seine» de Jules Supervielle. En el capítulo siguiente, exploraré otros vínculos textuales identificables en *La cara de la desgracia*, vínculos que revelan la incesante desterritorialización del sentido que supone la literatura. En particular, consideraré *La vida es sueño*, *Paul et Virginie* y también volveré sobre «L'inconnue de la Seine», de Jules Supervielle, en una suerte de triangulación junto con «La envenenada», de Felisberto Hernández. En tercer lugar, en el capítulo «“L'inconnue” y *La cara de la desgracia*: la palabra de la sordera», consideraré los discursos sobre el hablar que, implícitos o declarados, rondan ambas narraciones.

1. *Avis aux passagers*: el crimen fue en español

Acercándose el fin de la historia, y a punto de marcharse para siempre, la joven protagonista de «L'inconnue» dice a su amado: «Et c'est à cause de cela même que mon devoir est de vous ravir mon corps... Je l'emporte! C'est ma prison! Puissé-je en être bientôt délivrée!». ¹⁵⁴

Proferido por esta muchacha parisina imaginada por Villiers de L'Isle-Adam, ese deseo de librarse de la cárcel corpórea fue cumplido casi cien años

153 Una primera versión de este capítulo se publicó en: «*Avis aux passagers*: el crimen fue en español», *Nuevo Texto Crítico*, University of Stanford, vol. 23, números 45-46; 147-155, 2010.

154 «Y por esto mismo es que debo hurtarle mi cuerpo ¡Me lo llevo! ¡Es mi prisión! ¡Ojalá pronto esté yo librada de él!» Villiers de L'Isle-Adam, «L'inconnue», *Contes cruels*, París: Flammarion, 1980, p. 291.

más tarde, del otro lado del Atlántico y en una *nouvelle* de Juan Carlos Onetti: *La cara de la desgracia*.

En ambas historias, se narra un encuentro amoroso, irrevocable como el *coup de foudre*, y que tiene por personaje femenino a una muchacha sorda, virgen e innominada. Ambas historias se atienen a la temporalidad trágica (no superan las veinticuatro horas) y los sendos encuentros quedan contenidos en el espacio de una noche. El relato onettiano incluye, entre el inicio y el fin, rememoraciones de fragmentos de la historia del narrador con Julián, su hermano muerto recientemente.¹⁵⁵

A las coincidencias en el *mythos* relatado, de por sí llamativas dada la escasa presencia de la «muchacha sorda» como tema literario, se suma una multitud de pormenores compartidos. Antes de examinarlos, una digresión.

a. El hermano Bioy

Los estudios genéticos de *La cara de la desgracia* muestran que, en uno de sus manuscritos previos, el hermano del narrador llevó el nombre de «Bioy». Este detalle no dejó de ser señalado como una curiosidad.¹⁵⁶ Aunque corregido en versiones posteriores —sustituido por «Julián»— la presencia efímera de «Bioy» como nombre del hermano del narrador quizás sea la huella de algunas vueltas de los relatos de Villiers de L'Isle-Adam por el Río de la Plata.

Según surge de la edición crítica que confeccionó Ana Inés Larre Borges, *La cara de la desgracia* tuvo como antecedente «La larga historia», cuento publicado por Onetti en la revista *Alfar*, en 1944. En un momento indeterminado entre esa fecha y 1960 (fecha de la publicación de *La cara de la desgracia*), Onetti introduce tres cambios: el relato pasa a ser en primera persona, la muchacha protagonista pasa a ser sorda, el hermano del narrador pasa a llamarse «Bioy». Las tres modificaciones se producen al unísono, es decir en el mismo borrador; como sabemos, en correcciones posteriores, el hermano perderá el curioso nombre de «Bioy» y será Julián, mientras que las otras modificaciones serán definitivas.

En 1942, Borges y Bioy habían publicado *Seis problemas para Don Isidro Parodi*; en uno de esos relatos, en «Las previsiones de Sangiácomo», se cuenta un *mythos* típicamente borgesiano:¹⁵⁷ vivir en la exaltación una vida cuyo curso está

155 Ambos cuentos difieren en otros asuntos que tocan: en «L'inconnue», la singularidad del canto del poeta-cisne opuesta a la convencionalidad de la conversación social; en *La cara de la desgracia*, la posibilidad del conocimiento, el dos como número del ser. Por el *mythos* compartido (una protagonista sorda), en ambos cuentos está presente, de manera acuciante, la cuestión del lenguaje.

156 Así lo hace Ana Inés Larre Borges, autora de la edición crítica de esta *nouvelle*, publicada por la Biblioteca Nacional en 2009. En este trabajo, se citará dicha edición.

157 Ese asunto está presente en Borges desde muy temprano, por ejemplo, en «El brujo postergado», reescritura del «Exemplo XI» de *El Conde Lucanor*, historia en que don Illán encumbra y despeña al deán de Santiago; también en «El muerto», en que Benjamín Otálora vive la vida que le tiene escrita Bandeira. Traté esto en «Borges y el género fábula: mientras pasa la noche», *Variaciones Borges*, 14, 2002, Borges Center, Aarhus Universitet.

siendo escrito por otro cuya existencia se revela en el momento en que inscribe la caída en la peripecia ajena. En el caso de «Las previsiones de Sangiácomo», se trata de un padre que para vengarse del hijo adulterino concebido por su esposa, a la sazón muerta, le facilita al hijo aborrecido un camino de logros, incluidos los triunfos como escritor, para luego hacerlo ir de fracaso en fracaso. El cuento está dedicado «A Mahoma».

En uno de los diálogos de esta magnífica parodia, la Pumita, personaje que ya ha advertido la trama ajena que es la vida de Ricardito Sangiácomo, intenta ponerlo sobre aviso, evocando a Villiers de L'Isle-Adam:

—Mirá, Ricardo —la Pumita insistió— yo que vos no oiría más que mi consejo. Hay que poner mucho ojo en lo que se publica. Acordate de Bustos Domecq, el santafecino ese que le publicaron un cuento y después resultó que ya lo había escrito Villiers de L'Isle-Adam.¹⁵⁸

El aviso de Pumita cae en saco roto, puesto que el único personaje que le responde malinterpreta el asunto: «—Tranquilícese, Pumita —aclaró Requena—. La novela de Ricardito no se parece nada a Villiers».¹⁵⁹

Naturalmente, Pumita no estaba diciendo que la novela de Ricardito copiaba a Villiers, sino que advertía que lo que sucedía en la vida de Ricardito ya había sido contado por Villiers.

El comentario cifrado de Pumita se vuelve transparente en 1984, cuando Borges edita y prologa *El convidado de las últimas fiestas*, antología de cuentos de Villiers de L'Isle-Adam. Uno de estos siete relatos se destaca por haber sido traducido por el propio Borges: «La esperanza», cuyo título en francés es «La torture par l'espérance».

En el prólogo de la antología, Borges no escatima elogios: «El mejor relato de nuestra serie y una de las obras maestras del cuento corto es “La esperanza”».¹⁶⁰ En clave sombría, Villiers cuenta ahí la historia de un rabí prisionero de la Inquisición que, en una aparente distracción de sus torturadores, logra escabullirse e irse alejando de ellos, hasta que vuelve a caer entre sus manos. Se revela entonces que haber propiciado que el rabí cautivo concibiera la esperanza de la libertad había sido la última y más refinada forma de atormentarlo antes de su ejecución.

¿Puede pensarse entonces que el J. C. Onetti de los años cuarenta lee los cuentos paródicos de Borges y de Bioy, repara en la referencia a Villiers, percibe la afinidad entre «Las previsiones de Sangiácomo» y «La torture par l'espérance» y, cuando a su vez decide reescribir una historia propia y de paso retomar y prolongar «L'inconnue», bromea con la posibilidad de estrechar el círculo de las

158 «Las previsiones de Sangiácomo», *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Obras Completas en colaboración*, Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 69.

159 J.L. Borges y A. Bioy Casares, *Obras Completas en Colaboración*, Buenos Aires: Emecé, 1991, pp. 69 y 70.

160 *La Biblioteca de Babel*, Madrid: Siruela, 1984, p. 11.

afinidades, llamando «Bioy» al hermano del «yo» narrador que cuenta esa historia ya contada por Villiers?

(En 1955, en carta a su amigo Payró, Onetti se refiere a Adolfo Bioy Casares llamándolo «Bioy».)¹⁶¹

Lo cierto es que, en esos años cuarenta, Villiers estaba presente en la literatura en el Río de la Plata, como había estado presente un decenio antes en el cine, con justamente una versión de «La torture par l'espérance».¹⁶² El fichero de la BN uruguaya registra siete títulos para Villiers de L'Isle-Adam, seis de los cuales corresponden a ediciones francesas y argentinas que se extienden desde 1931 hasta 1954. Solo una sobrepasa la fecha de publicación de *La cara de la desgracia*, se trata de una edición de los *Contes cruels* de 1963; las seis restantes obras de Villiers presentes en la BN son contemporáneas a la escritura de los sucesivos manuscritos de *La cara de la desgracia*. Hay una edición de José Corti —de abril de 1954— adquirida, según inscripción manuscrita, a la librería Monteverde en julio de 1954... Si bien este ejemplar permanece hasta hoy ileído (se trata de un volumen intonso), la adquisición casi inmediata luego de su publicación en París da la pauta de la atención prestada, en ese momento, a ese autor. Entre los otros títulos, figura una edición de Emecé con prólogo de Ramón Gómez de la Serna, fechada en 1943, de *Nuevos cuentos crueles*. Este manojó reúne la «La tortura por la esperanza» y «La desconocida».

b. Estamos avisados

Así como la Pumita intenta avisarle a Ricardo Sangiácomo que la vida que está viviendo ya fue contada por Villiers, puede pensarse que hay por lo menos tres momentos de *La cara de la desgracia* en que se nos avisa que esa historia es viajera, que viene de un allende en donde fue escrita.

Una primera advertencia se manifiesta al comienzo de la parte 2, cuando el narrador vuelve a su habitación en el hotel, luego de producido el encuentro, tan intenso como silencioso, con la muchacha de la bicicleta. Con la aparición de esa muchacha, el narrador queda ante una revelación que no está dispuesto a compartir: «Sabía ya, y tal vez demasiado, qué era ella. Pero no quería nombrarla». Aunque sí esté dispuesto a dar aviso.

En efecto, pocas líneas más abajo, el narrador cuenta:

Junto a la puerta del dormitorio encontré un sobre de la gerencia con la cuenta de la quincena. Al recogerlo me sorprendí a mí mismo agachado, oliendo el perfume de las madreselvas que ya tanteaba en el cuarto, sintiéndome expectante y triste, sin causa nueva que pudiera señalar con el dedo. Me ayudé con un fósforo para releer el *Avis aux passagers* enmarcado en la puerta y encendí de nuevo la pipa. Estuve muchos minutos lavándome las manos, jugando con el jabón, y me miré en el espejo del lavatorio, casi a oscuras, hasta que pude distinguir la cara delgada y blanca [...] (p. 17).

¹⁶¹ Hugo J. Verani, o. cit., p. 162.

¹⁶² Versión dirigida por Gaston Modot, en 1930.

Sin duda, contar que el personaje relee el *Avis aux passagers* a la luz de un fósforo, sin explicar ni media palabra sobre el supuesto interés de esa lectura, forma parte de una narración que hace del tiempo una sustancia extensible, gomosa, hecha de la descomposición de movimientos que no llevan a ningún lado, que no se articulan sumándose en la acción, sino que se dispersan y se extinguen en varios sentidos (oler el perfume de las madreselvas, sentirse expectante y triste, releer con la ayuda de un fósforo un cartel colgado en la puerta, encender la pipa, lavarse las manos, jugar con el jabón, mirarse en el espejo).

Sin embargo, sucede también que la expresión en francés se destaca con nitidez, con una tipografía que justamente señala una extranjería que se hace presente y pide ser tomada como tal. Literalmente, se trata de un aviso que se produjo en francés, y que el narrador lee y relee.

Un segundo aviso llega en el tercer (y último en vida) encuentro con la muchacha de la bicicleta. Refiriéndose a su voz, el «yo» cuenta: «Era una voz desapacible y ajena, tan separada de ella, de la hermosa cara triste y flaca; era como si acabara de aprender un idioma, un tema de conversación en lengua extranjera» (p. 35).

Sin duda, una vez enterado de la sordera de la muchacha, el lector relee la historia y encuentra las pistas que el narrador fue dejando y que en una primera lectura sorprendieron más por la hermosura de su formulación que por su operatividad en la trama. En ese sentido se interpreta entonces «la voz desapacible y ajena, tan separada de ella»: como una logradísima manera de describir la voz de quien no puede oírse, la voz articulada por el sordo. Sin embargo, también, una vez que uno relee el cuento de Onetti como una reescritura de la historia de Villiers, igualmente puede agregar otros sentidos a esa lograda descripción: no solo se trata de describir la voz de una muchacha sorda, sino que también se trata de presentar la voz de una muchacha que está hablando como otra, como hablaba una muchacha extranjera. En la voz de la muchacha onettiana resuena otra: habla «como si acabara de aprender un idioma, un tema de conversación en lengua extranjera». Literalmente, se trata de una muchacha que habla español como una extranjera.

El tercer aviso nos es dado por Arturo, confidente del «yo» narrador; durante la cena en el restaurante del hotel, al notar el interés que su amigo tiene por la muchacha, se burla suavemente: «— El amor a primera vista —asintió Arturo—. Y la juventud intacta, la experiencia cubierta de cicatrices. Es una linda historia. Pero lo confieso, hay uno que la cuenta mejor. Esperá» (p. 30).

En una primera lectura de esta historia, nos conformamos con la solución práctica, según la lógica de la acción: quien «la cuenta mejor» es el mozo del restaurante del hotel, conocedor de los chismes que corren sobre la muchacha de la bicicleta. Sin embargo, igualmente es posible sumar otro sentido, en el que se nos «confiesa» que esa historia también la cuenta otro escritor.

Una ambigüedad análoga se produce cuando el narrador pregunta al mozo qué edad tendrá la muchacha: «—De eso sé con seguridad, señor —dijo el mozo. Por los libros tiene quince, los cumplió hace unos días» (p. 32). Curiosamente, la

certidumbre del mozo acerca de la edad de la muchacha —«sé con seguridad»— proviene de «los libros», expresión que sin duda designa el registro de pasajeros del hotel en que se encuentran los protagonistas, pero que también no puede dejar de designar «los libros» que registran la historia de «L'inconnue» contada por Villiers. Literalmente, se está diciendo que otro «cuenta mejor» esa historia y que la edad de la protagonista figura en «los libros».

Cuando uno toma en cuenta estos avisos, se vuelve visible la abundancia de pormenores compartidos por ambas narraciones.

c. Casta diva: desgracia, dicha, ignorado, *inconnue*, Maria Felicia, Félicien de la Vierge

Decíamos antes que «L'inconnue» y *La cara de la desgracia* comparten el argumento —el encuentro amoroso, fugaz y definitivo— y la índole del personaje femenino: una muchacha sorda y virgen. También dijimos que ambas historias se ciñen a un espacio temporal muy restringido; lo mismo sucede con la unidad de lugar, con el *locus*: l'Opéra y sus alrededores, el hotel playero y sus aledaños.

Parejamente, de entrada, ambos textos refieren al «ignorado» (presente en la inolvidable dedicatoria «ignorado perro de la dicha», que predica con marcas masculinas sobre un ser femenino, Dorothea Muhr) y a «la desconocida» («l'inconnue» presente en el título de Villiers).

Parejamente, en el texto de Onetti aparece de entrada el juego entre la «desgracia» (presente en el título) y la «dicha» (presente en la dedicatoria). También en el texto de Villiers el juego se da de entrada: por un lado, «Félicien» y «Maria Felicia», respectivamente nombre del protagonista masculino y nombre de la actriz que canta *Norma*, más precisamente su aria «Casta Diva», en el espectáculo en la Opéra durante el cual se conocen y se enamoran los dos personajes del cuento francés; por otro lado, el epígrafe que abre «L'inconnue» en que se alude a la muerte del cisne y, sobre todo, la analogía con Maria Felicia que canta su aria muriéndose, o creyendo cantar cuando en realidad está muriendo («l'auguste artiste, presque mourante, et qui s'enfuyait en croyant chanter»).¹⁶³

En cuanto al personaje masculino, en la historia contada por Villiers, se trata de un conde bretón, llegado a París ese mismo día; en Onetti, se trata de un ciudadano, a punto de terminar sus vacaciones en provincia, y de volver a la capital. El *locus* onettiano (playa, hotel, duna, bosque, pinos, madre selvas) suena muy familiar para un lector uruguayo, que no duda en reconocer un paisaje de balneario. Sin embargo, ese paisaje tiene atributos (viento, mar, tormenta, lluvia) propios del paisaje de la Bretaña evocada por el personaje de Villiers. Sin mucha explicación, en el texto de Onetti, andan por ahí «los muchachos ingleses del Atlantic».

Paralelamente, ni el personaje femenino de Villiers ni el de Onetti tienen nombre propio; sí lo tiene el personaje masculino de Villiers, portador de un

163 «La augusta artista, casi moribunda, y que se fugaba creyendo que cantaba.»

nombre que también es destino: Félicien de la Vierge; sin embargo, veremos más adelante cómo se disuelve esta asimetría.

d. Uno a Uno

Tan llamativas como estas convergencias argumentales son las analogías propiamente textuales, es decir, las maneras de ir contándose la historia, que aquí iré presentando en paralelo y sin otro orden que su aparición en los textos.

Así por ejemplo, ambos textos arrancan en el atardecer, y ambos lo explicitan en las primeras palabras inaugurales. Si el *locus* urbano se opone al marítimo, se comparte la hora crepuscular y la referencia explícita a la luz. Así son los sendos comienzos:

Ce soir-là, tout Paris resplendissait aux Italiens. On donnait *La Norma*. C'était la *soirée* d'adieu de Maria-Felicia Malibran.¹⁶⁴

Al *atardecer* estuve en mangas de camisa, a pesar de la molestia del viento, apoyado en la baranda del hotel, solo. La *luz* hacía llegar la sombra de mi cabeza hasta el borde del camino de arena entre los arbustos que une la carretera y la playa con el caserío (p. 13, las cursivas son mías, AB).

Y más adelante, pero en el mismo sentido: «Miré aquella luz del sudor y la fatiga que iba recogiendo el resplandor último o primero del anochecer para cubrirse y destacar como una máscara fosforescente en la oscuridad próxima» (p. 15).

Luego de una apertura en que se relata el encuentro entre los protagonistas, ambos textos dan lugar a sendas analepsis; en el caso del texto francés, la analepsis evoca una Bretaña marítima, tan ventosa y lluviosa como el balneario de Onetti:

Mais, aux premières notes de la Malibran, son âme avait tressailli; la salle avait disparu. L'habitude du silence des bois, du vent rauque des écueils, du bruit de l'eau sur les pierres des torrents et des graves tombées du crépuscule [...]. L'éclair illumine, d'un seul coup, les lames et les écumes de la mer nocturne [...].¹⁶⁵

Me era imposible no mirar el cartel por lo menos una vez al día: a pesar de su cara castigada por las lluvias, las siestas y el viento del mar [...] (p. 14).

En la historia de Onetti, las referencias al paisaje marítimo tormentoso, presentes desde el inicio, vuelven recurrentemente:

[...] escapando del inaprehensible secreto para escarbar en la tormenta nocturna [...] Caminé hacia las dunas y luego, ya lejos, volví en dirección al monte de eucaliptos. Anduve lentamente entre los árboles, entre el viento

164 «Aquel anochecer, todo París resplandecía en los Italiens. Se representaba *Norma*. Era la velada de despedida de María-Felicia Malibrán.»

165 «Pero, desde las primeras notas entonadas por la Malibrán, su alma se había estremecido; la sala había desaparecido. La costumbre del silencio de los bosques, del viento ronco de los escollos, del rumor del agua sobre las piedras de los torrents y de los graves crepúsculos, [...] El relámpago ilumina, de una sola vez, las olas y la espuma de la mar nocturna [...].»

retorcido y su lamento, bajo los truenos que amenazaban elevarse del horizonte invisible [...] la cara doblada hacia la tormenta que venía del agua (pp. 30, 39-40).

Ambas historias se ubican en otoño: «Il faisait une nuit d'octobre, sèche, étoilée» («Era una noche de octubre, seca, estrellada»); «Salí afuera y me dediqué a insultarme en voz baja, a buscar defectos en la prodigiosa mañana de otoño» (p. 47).

En ambas historias, el personaje femenino «aparece»: «Au balcon d'une loge venait d'apparaître une jeune femme d'une grande beauté»¹⁶⁶ y «La muchacha apareció pedaleando en el camino [...]» (p. 14).

De ambas muchachas se habla como si fueran personajes ya representados, en un camafeo (Villiers) o en una pintura (Onetti), y ambas son marcadamente esbeltas:

Les lignes fines et nobles de son profil perdu s'ombraient des rouges ténèbres de la loge, tel un camée de Florence en son médaillon, [...] Svelte, sous un manteau [...].¹⁶⁷

[...] los colores de su cuerpo delgado contra el fondo del paisaje de árboles y ovejas que se aplacaba en la tarde. [...] la vara que acababa de descubrir: la muchacha delgada y de perfil hacia el horizonte [...].

En ambos casos, el encuentro se produce a través de las miradas: «[...] les yeux du jeune et les siens se recontrèrent [...] elle appuyait encore son regard sur le sien [...]»,¹⁶⁸ «[...] mantuve su mirada [...] continué mirando hacia ella [...]».

Y, en ambos casos, el primer encuentro produce la ilusión de un pasado compartido: «S'étaient-ils connus jamais?... Non. Pas sur la terre» («¿Se habían conocido en algún momento?... No. No en la tierra»); «Era como si nos hubiéramos visto antes, como si nos conociéramos, como si nos hubiéramos guardado recuerdos agradables».

En ambos casos, el amor se presenta como una evidencia sin vuelta, y antes de ser declarado al otro, es dicho a uno mismo: «Il aimait du premier et inoubliable amour. —Puisque je l'aime! se dit-il.»;¹⁶⁹ «Lo indudable era que yo la quería y deseaba protegerla».

Igualmente, en ambos textos, en el segundo encuentro, la muchacha se presenta ante el amante repentinamente: «Tout à coup, au haut de l'escalier solitaire elle parut» («De pronto, en lo alto de la solitaria escalera, ella apareció»); «La vi en seguida. Estaba [...]».

Entablado el diálogo amoroso, es la muchacha quien toma, en ambas historias, la iniciativa del beso, y en ambos casos hay referencias a «la sombra»

166 «En el balcón de un palco acababa de aparecer una joven de gran belleza.»

167 «Las finas y nobles líneas de su perfil perdido se ensombrecían por las rojas tinieblas del palco, como un camafeo de Florencia en su medallón [...] Esbelta, bajo un abrigo.»

168 «La mirada del joven y la suya se encontraron un segundo, [...] ella todavía posaba su mirada en la de él [...]»

169 «Amaba con el primer e inolvidable amor. —¡Puesto que la amo! —se dijo.»

(«l'ombre»): «Par un mouvement inattendu et féminin, elle noua ses lèvres aux siennes, dans l'ombre, doucement, pendant quelques secondes»;¹⁷⁰ «No hay fiesta —dijo otra vez, ahora columbré la sonrisa en la sombra, blanca y corta como la espuma [...]. Me besó de golpe; [...]».

En ambos casos, en el encuentro físico, se mencionan las lágrimas femeninas: «Elle le contemplait de ses yeux aussi baignés de larmes [...]» («Ella lo contemplaba con sus ojos también bañados en lágrimas»); «su cara doblegada por el llanto».

Como dije antes, la virginidad del personaje femenino de Villiers aparece inscrita en el apellido de su amante, Félicien de la Vierge; en el cuento de Onetti, el rumor referido por el mozo del restaurante hotelero niega cualquier suposición virginal. Sin embargo, en ambos textos hay una referencia explícita a la virginidad femenina: «Bien que je suis vierge, je suis veuve d'un rêve et veux rester inassouvie [...]»;¹⁷¹ «[...] la certeza desconcertante de que no habían entrado antes en ella [...]».

También, curiosamente, ambos narradores se refieren a la muchacha usando las palabras «oiseau» y «pájaro»; cabe señalar que, en francés, la comparación «se dégager comme un oiseau» es por demás inesperada: «Celle-ci quitta le bras de Félicien, se dégagea comme un oiseau, entra dans la voiture»;¹⁷² «En la playa desierta la voz le chillaba como un pájaro».

e. Innominado, imposible

Dije antes que existe una asimetría con respecto de los nombres de los personajes. En el relato de Onetti, los personajes secundarios están provistos de nombre propio (Arturo, Julián, Betty) y los dos protagonistas carecen. En el cuento de Villiers, únicamente el protagonista masculino tiene nombre: Félicien de la Vierge; sin embargo su nombre propio también alcanza para nombrar a la amada, en la denominación «Vierge».

Estas diferencias entre ambos textos se diluyen en un punto, dado que el nombre «Félicien de la Vierge» es conocido del lector, pero permanece ignorado por la amada. Dicho de otro modo, ambos textos vuelven a emparejarse ante la explicitación de los respectivos silencios que rodearán los nombres de los protagonistas: «Je ne veux pas savoir votre nom... Je ne veux pas le lire! Adieu! Adieu!»;¹⁷³ «La acompañé hasta cerca de la puerta del hotel y nos separamos sin decirnos nuestros nombres».

(Al día siguiente, la policía dirá al protagonista que la muchacha muerta era sorda, pero no le dará su nombre.)

170 «En un movimiento inesperado y femenino, ella unió sus labios a los de él, en la oscuridad, dulcemente, durante algunos segundos.»

171 «Aunque virgen, soy viuda de un sueño y quiero permanecer insatisfecha.»

172 «Ella abandonó los brazos de Félicien, se desasíó como un pájaro, y entró en el coche.»

173 «No quiero saber su nombre... ¡Yo no quiero leerlo!... ¡Adiós! ¡Adiós!»

Finalmente, en ambas historias, el amor trasciende cualquier peripecia degradante, ya que se realiza en la perfección de lo imposible. En el cuento de Villiers, la protagonista ancla en su propia sordera la imposibilidad del amor que están viviendo ambos personajes; en Onetti, la imposibilidad parece anclarse, de manera muy difusa, en la distancia entre las edades de los amantes. Pero en ambos casos se explicita la imposibilidad: «Vous allez déclarer vous-même que c'est impossible! dit-elle. [...] Ami, je vous dis que c'est impossible [...] Non, c'est impossible»;¹⁷⁴ «[...] su edad corta e imposible [...] fingir una desolada creencia en el poder de la palabra *impossible*».

Curiosamente, en el cuento de Villiers, la muchacha que explica una y otra vez la imposibilidad del amor dice: «vous allez déclarer vous-même que c'est impossible» («usted mismo reconocerá que es imposible»). La fórmula es entendible como un argumento último sumado a la explicación: tan verdadera es mi verdad que inclusive usted la sustentará.

A la luz de *La cara de la desgracia*, esas palabras también pueden ser oídas como un enunciado profético, dado que, en la historia que Onetti cuenta, la muerte viene a consumir —de forma perfecta— la imposibilidad de ese amor. De este modo, la historia que cuenta Onetti realiza ejemplarmente los dos deseos expresados por la muchacha sorda protagonista del cuento de Villiers: morir y no ser olvidada. «Écoutez encore! Je veux achever de vous révéler toute ma pensée... car vous ne m'entendrez plus... et je ne veux pas être oubliée»,¹⁷⁵ exclama la muchacha.

2. *Avis aux passagers*: la muerte ya había ocurrido en francés

En los primeros años del siglo xx, en Francia y Alemania se difunden copias de una máscara mortuoria que representa a una joven mujer sonriente. Junto con la máscara, se divulga una historia: suicidada en el Sena, la belleza de la muchacha muerta, a la que no se le atribuyen más de dieciséis años, habría cautivado a un empleado de la morgue, quien habría hecho el molde de la que luego sería conocida como *L'inconnue de la Seine*, nombre cuya creciente fama acompañaba la circulación de las copias de la mascarilla.

La fecha de la muerte de la muchacha varía según las versiones de la leyenda: desde 1874 para algunas (el cuento «L'inconnue» de Villiers de L'Isle-Adam se publica por primera vez en 1876) hasta fines del decenio de los ochenta para otras.

Lo cierto es que la mascarilla se difunde a partir del siglo xx, convirtiéndose en un objeto de culto entre artistas; ya en los años cincuenta del siglo xx, ese

174 « —¡Usted mismo declara que es imposible! —dijo ella. [...] Amigo, le digo que es imposible. [...] ¡No, es imposible!»

175 «¡Siga escuchándome!, quiero acabar de revelarle, en este momento, todo mi pensamiento... porque ya no me oírás más... y no quiero ser olvidada.»

rostro será modelo de Rescue Annie, una muñeca utilizada mundialmente para adiestrar en el rescate de personas ahogadas.

Antes de este curioso y redentor final, *L'inconnue de la Seine* fue tratada y admirada por escritores y fotógrafos. Maurice Blanchot, poseedor de una copia, escribió que se trataba de una «adolescente de ojos cerrados, pero en vida gracias a una sonrisa tan distendida, tan agraciada [...] que se hubiera podido creer que se había ahogado en un instante de extrema felicidad». Louis Aragon, Man Ray, Albert Camus: todos ellos se referirán a la joven ahogada.

(Camus será uno de los muchos que señalen la similitud entre la sonrisa de la máscara y la sonrisa de la Gioconda.)

Sin embargo, dentro de la pléyade de autores que algo tuvieron que ver con este mito, vale la pena detenerse en tres, por sus patentes vínculos con Onetti. En 1933, Louis-Ferdinand Céline publica su obra *L'Église* en una colección que solía ilustrar la tapa de su edición con la foto del autor. Céline se niega, dice estar en contra de la iconografía, ser mahometano... finalmente, lleva una foto de la máscara de *L'inconnue de la Seine*, foto con la que sale publicado su libro.¹⁷⁶ En 1934, en Berlín, Vladimir Nabokov escribe un poema en ruso, cuyo título es «L'inconnue de la Seine». En 1930, Jules Supervielle publica «L'inconnue de la Seine», cuento que recibirá por lo menos dos traducciones al español, una en 1941 de María Luisa Bombal y otra en 1955.

«L'inconnue de la Seine» integra el libro *L'enfant de la haute mer*, la BN uruguaya cuenta con un ejemplar de la primera edición de 1930, una inscripción señala que fue adquirido por la biblioteca en 1952. Por otra parte, «La desconocida del Sena» integra el libro *La desconocida del Sena*, publicado por Losada en 1941, traducido por M. L. Bombal, prologado por Guillermo de Torre e ilustrado por Norah Borges. Vale la pena observar que esta edición porteña no conserva «La niña de alta mar» como cuento que encabece y nombre el libro, como sucede

176 En esa edición, Céline indicaba que la máscara mortuoria correspondía a una desconocida que se había ahogado en el Sena en 1930; ese dato inexacto fue retomado por la prensa que se ocupó de su libro, y dio lugar a una breve polémica, porque la máscara ya era célebre y ya se vendía hacia 1900. El propio Céline escribe al periodista que reseñó su obra: «Je vous remercie bien pour l'article et le renseignement complémentaire. Figurez-vous qu'à présent, en y repensant bien, je me souviens moi aussi d'avoir vu ce plâtre, très loin, autrefois, dans ma petite enfance... Mais sans cette soudaine polémique, je n'aurais pas osé le penser... À ce propos, il faut ce genre d'occasion pour percevoir tout autour de soi cette silencieuse persistance poétique chez les anonymes, qui disparaît dans le silence aussi, sans laisser des traces, jamais. Un jour, quand je serai vieux, je ferai un livre dans ce sens, à la recherche des choses du cœur qui s'en vont» L.-F. Céline à Léon Deffoux, 25/10/1933, *Lettres*, edición de Henri Godard y Jean-Paul Louis, París: Gallimard, 2009, p. 405. [«Le agradezco el artículo y el dato complementario. Figúrese usted que ahora, pensándolo bien, me acuerdo también yo de haber visto ese yeso, lejos, antaño, en mi primera infancia... Pero sin esta súbita polémica, no me hubiera atrevido a pensarlo... A este respecto, son necesarias estas ocasiones para percibir en torno de uno esta silenciosa persistencia poética en los seres anónimos, que desaparece en el silencio también, sin dejar trazas, nunca. Un día, cuando sea viejo, haré un libro en ese sentido, en búsqueda de las cosas del corazón que se van»].

en la edición en francés, sino que elige el título «La desconocida del Sena» para encabezar y nombrar el conjunto de cuentos. Inevitablemente, esto supone una jerarquización de «L'inconnue de la Seine», que queda superexpuesto, en la mera tapa del libro.

Por otra parte, téngase en cuenta que a comienzos de los sesenta, cuando Cortázar escribe *Rayuela* (publicada en 1963), el mito es lo suficientemente conocido como para que aparezca en un diálogo entre la Maga y Horacio Oliveira. La primera dice: «—Vos sabés que a veces veo. Veo tan claro. Pensar que hace una hora se me ocurrió que lo mejor era ir a tirarme al río»; y el segundo, letrado e irónico, responde: «—La desconocida del Sena... Pero si vos nadás como un cisne».¹⁷⁷

En su cuento, Supervielle imagina una muchacha de diecinueve años suicidada en el Sena y rescatada por los habitantes de las profundidades, mientras intenta alcanzar el mar, yendo río abajo. Extraña a ese mundo marino, no totalmente muerta a su vida anterior, la muchacha suicidada sigue añorando la muerte total, y hacia ella se dirige al fin de la narración, en una especie de segundo suicidio.

Además de la juventud y de la muerte —o la estadía prolongada— en el río y en el mar, o en el río como mar, de ambas protagonistas, «L'inconnue de la Seine» guarda otros puntos en común con *La cara de la desgracia*.

En ambos textos, la muerte clausura el relato, ya que si bien el personaje de Supervielle está muerto desde el inicio, su muerte «total», sin sobrevida de sirena o náyade, se cumple al final del relato. En ambos textos, hay un personaje masculino mayor, con el que yace la ahogada, aunque en el caso de Supervielle, su virginidad se mantiene. En ambos textos, los personajes no tienen nombre, solo sobrenombre —«L'inconnue de la Seine» y «Le Grand Mouillé»—, y la desposesión del nombre propio se declara explícitamente.

(En *La cara de la desgracia*, Arturo busca con cierto ahínco la foto de una mujer; quiere mostrársela a su amigo, porque tiene «algo inconfundible que pocos le descubren», y queda en la ambigüedad si el enigma que quiere compartir Arturo pertenece a la foto o a la mujer, ya que justamente juega con ese malentendido entre la mujer y su representación: «No está —dijo por fin—. La perdí. La foto, no la mujer» (2008: 24). Así como ese «algo inconfundible» queda confundido en la foto o en la mujer, la posibilidad de confusión existe también con *l'inconnue de la Seine*, que es sucesiva y simultáneamente máscara mortuoria, fotos de la máscara, poemas y relatos sobre la máscara y muchacha ahogada en el Sena.

Por otra parte, el personaje femenino de Supervielle se suicidó en el Sena y busca la muerte definitiva en el mar, ascendiendo hacia las aguas menos profundas; el personaje femenino de Onetti, según el narrador, desea la muerte: «Pero ambos [Julián y la muchacha de la bicicleta], por tan diversos caminos, coincidían en una deseable aproximación a la muerte, a la definitiva experiencia» (2008: 28).

177 Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires: Seix Barral-Sudamericana, 1985, capítulo 20, p. 111.

En *La cara de la desgracia*, el vestido amarillo que viste la muchacha de la bicicleta durante la cena previa a su muerte es objeto de mucha atención por parte del narrador; en «L'inconnue de la Seine», la muchacha ahogada pide conservar su vestido, y esto no será aceptado por las madres de familia desnudas que la rodean, que la acusarán de ser «une petite débauchée» («una pequeña descarriada»).

Sin embargo, fuera de estos rasgos confluyentes, llaman la atención las coincidencias textuales, es decir la presencia de ciertos términos compartidos.

En el texto de Supervielle, los personajes marinos están desprovistos de voz y se comunican a través de las fosforescencias de los cuerpos:

Quand ils eurent atteint les sables qui attendent sous la mer, plusieurs êtres phosphorescents vinrent à eux, mais l'homme, c'était «le Grand Mouillé», les écarta du geste.¹⁷⁸

Comment se faisait-il qu'elle comprît ce marin des abîmes sans qu'il eût prononcé une seule parole dans toute cette eau? Mais sa frayeur ne dura pas: elle s'aperçut que l'homme s'exprimait uniquement par les phosphorescences de son corps [...].¹⁷⁹

Chaque jour le Grand Mouillé venait lui rendre visite, et ils restaient là tous deux avec leurs phosphorescences, comme des morceaux de la Voie Lactée chastement allongés l'un près de l'autre [...].¹⁸⁰

Dans la nuit marine ses propres phosphorescences devinrent très lumineuses puis s'éteignirent pour toujours. Alors son sourire d'errante noyée revint sur ses lèvres.¹⁸¹

El lugar que el término *phosphorescences* tiene en Supervielle, y en este cuento en particular, parece haber sido calibrado por Onetti, que lo retoma en un pasaje decisivo de *La cara de la desgracia*, en donde también coinciden la muchacha, su sonrisa ofrecida al cansancio («son sourire d'errante noyée»), el hombre que yace con ella sin que se altere su castidad («chastement allongés l'un près de l'autre») y la luz.

178 «Cuando juntos hubieron alcanzado las arenas que aguardan bajo el mar, muchos seres fosforescentes vinieron hasta ellos, pero el hombre, “era el Gran Mojado”, los apartó con un ademán» («La desconocida del Sena», en *La desconocida del Sena*, traducción de María Luisa Bombal, Buenos Aires: Losada, 1962 [1941], p. 20).

179 «¿Cómo sería posible comprender a este marino de los abismos sin que él hubiera pronunciado una sola palabra en toda el agua? Pero su pánico no duró mucho. En seguida se dio cuenta de que el hombre se expresaba únicamente por las fosforescencias de su cuerpo» («La desconocida del Sena», en *La desconocida del Sena*, traduc. de María Luisa Bombal, Buenos Aires: Losada, 1962 [1941], p. 21).

180 «Todos los días el Gran Mojado venía a hacerle una visita, y allí se quedaban los dos con sus fosforescencias, como fragmentos de la Vía Láctea, tendidos castamente uno junto al otro» («La desconocida del Sena», en *La desconocida del Sena*, traducción de María Luisa Bombal, Buenos Aires: Losada, 1962 [1941], p. 25).

181 «En la noche marina, sus propias fosforescencias se hicieron muy voluminosas; luego se apagaron para siempre» («La desconocida del Sena», en *La desconocida del Sena*, traducción de María Luisa Bombal, Buenos Aires: Losada, 1962 [1941], pp. 28-29).

Así, en Onetti, aparece la fosforescencia y la máscara:

Repentinamente triste y enloquecido, miré la sonrisa que la muchacha ofrecía al cansancio, el pelo duro y revuelto, la delgada nariz curva que se movía con la respiración, el ángulo infantil en que habían sido impuestos los ojos en la cara —y que ya nada tenía que ver con la edad, que había sido dispuesto de una vez para todas y hasta la muerte—, el excesivo espacio que concedían a la esclerótica. Miré aquella luz del sudor y la fatiga que iba recogiendo el resplandor último o primero del anochecer para cubrirse y destacar como una máscara fosforescente en la oscuridad próxima (p. 15).

Acercándose el fin de «La cara de la desgracia», el narrador cuenta su último encuentro con la muchacha de la bicicleta, ya muerta, depositada sobre una mesa de tablones en un galpón, rodeada de policías o personajes masculinos no identificados con precisión:

—Mire aquí —dijo el hombre alto.

Fui viendo que la cara de la muchacha estaba torcida hacia atrás y parecía que la cabeza, morada, con manchas de un morado rojizo sobre un delicado, anterior morado azulado, tendría que rodar desprendida de un momento a otro si alguno hablaba fuerte, si alguno golpeaba el suelo con los zapatos, simplemente si el tiempo pasaba. [...] Era un buen responso, todo estaba perdido. Me incliné para besarle la frente y después, por piedad y amor, el líquido rojizo que le hacía burbujas entre los labios (pp. 51, 53).

Con algunas variaciones, «L'inconnue de la Seine» de Supervielle parece haber anticipado ese fin, al imaginar lo que le espera si su cuerpo es rescatado de las aguas:

Repêchée, pensait-elle. Avoir à s'exposer devant ces gens-là sur la planche de quelque morgue, sans pouvoir faire le moindre mouvement de défense ni de recul, ni même lever le petit doigt. Se sentir morte et qu'on vous caresse la jambe. Et pas une femme, pas une femme tout autour pour vous sécher et faire votre dernière toilette [...]¹⁸²

3. Un epílogo

Sin duda alguna, *La cara de la desgracia* es un cuento provisto de los mejores atributos de la escritura onettiana: de sus temas y de la belleza extraña de su prosa. Quizás por eso mismo, resulta aleccionante encontrar cómo esa escritura de lo más propio e intransferible en buena parte se fabrica con materiales ajenos, en este caso, provenientes de la literatura francesa, aunque no exclusivamente, como se verá en lo que sigue.

182 «Pescada otra vez —pensaba—. Tener que exponerse ante esas gentes sobre las losas de alguna morgue, sin poder hacer el menor movimiento de defensa ni retroceso, ni siquiera alzar el meñique. Sentirse muerta y que alguien le acaricie a una la pierna. Y ni una mujer, ni una mujer alrededor para secaros y haceros vuestro último tocado» (1962, p. 19).

Literatura deslocalizada: la desgracia fuera de lugar¹⁸³

1. *Avis aux passagers*: la muerte ya había ocurrido varias veces en francés

Como fue recordado en el capítulo anterior, en el paso de «La larga historia» (1944) a *La cara de la desgracia* (1960), Onetti realiza dos modificaciones fundamentales: la muchacha protagonista adquiere como rasgo distintivo la sordera y el protagonista masculino pasa a ser el narrador.¹⁸⁴ Junto con esto, sucede en esa reescritura que la virginidad de la muchacha se tematiza dos veces, una como ausencia (comentarios del mozo que refiere las andanzas nocturnas de la joven) y otra como presencia (el personaje masculino asegura ser el primero en haber entrado en ella) y, sobre todo, sucede que aparece un sintagma en francés —*Avis aux passagers*—, letrero colgado en la puerta de la habitación del hotel, y que el protagonista cuenta que se detuvo a leer.

En este sentido, puede decirse que la reescritura de «La larga historia» que dio paso a *La cara de la desgracia* supuso un acercamiento estrecho a «L'inconnue», cuento de Villiers de L'Isle-Adam en donde también se relata el encuentro fugaz y ardiente entre un hombre y una muchacha sorda virgen. Aquí se volverá sobre esta perspectiva, aunque se seguirán otras pistas.

a. La vida es sueño, Paul et Virginie

La vida es sueño y los sueños sueños son
Calderón de la Barca

Pourquoi douter des songes? La vie, remplie de tant de projets passagers et vains, est-elle autre chose qu'un songe ?
Bernardin de Saint-Pierre¹⁸⁵

183 Una primera versión de este capítulo se publicó en: «Literatura deslocalizada: la desgracia fuera de lugar» in *Navegaciones y regresos: lugares y figuras del desplazamiento*, Óscar Brando, Cécile Braillon, Norah Giraldo, Fatiha Idmhand ed., Lille-Bruselas: Université de Lille / Peter Lang, 2013.

184 Sigo aquí la edición crítica de «*La cara de la desgracia*. Edición crítica y ensayo interpretativo» que realizó Ana Inés Larre Borges, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2008.

185 «¿Por qué dudar de los sueños? La vida, llena de tantos proyectos pasajeros y vanos, ¿es acaso otra cosa que un sueño?»

Efectivamente, la lectura de diferentes versiones manuscritas de *La cara de la desgracia* permite mostrar otros vínculos textuales, algunos por cierto efímeros, ya que no sobrevivieron a correcciones posteriores. Así por ejemplo, el personaje protagonista masculino llamado Capurro en «La larga historia» y convertido en una primera persona anónima en *La cara de la desgracia*, pasa por un estadio intermedio en que se llama Calderón. (Así figura en la hoja 2 del original A, y puede colegirse sin dificultad que «Calderón» es la palabra tachada en la hoja 4.2, justo antes de que Onetti vuelva a emplear, temporariamente, el nombre «Capurro»¹⁸⁶).

Este titubeo, este breve reinado de Calderón, puede vincularse con una anotación en la página 4.4 del mismo original A; con su puño y letra, Onetti misteriosamente escribe en el margen de su texto: «Segismundo no». Sin duda ambas inscripciones pueden ser entendidas como trazas de *La vida es sueño*, la historia del príncipe Segismundo que dramatiza Calderón. Aunque esas huellas sean totalmente invisibles en el texto «final», su efímera existencia lleva *La cara de la desgracia* hacia otros parajes literarios.

Por cierto, no es difícil encontrar en la obra de Onetti abundantes ejemplos en que se juega con la evasiva distinción vigilia/sueño, alcanza con pensar en «El sueño realizado». En particular, hay que recordar que en *La cara de la desgracia* el encuentro físico con la muchacha sorda sucede en medio de la noche, luego de que el protagonista despertara de un breve sueño y antes de que volviera a la habitación del hotel y siguiera durmiendo.

De alguna manera, puede decirse que el protagonista de *La cara de la desgracia* también bascula, como Segismundo, de un espacio a otro —de la torre a la corte— y de un estado a otro —de la vigilia al sueño—, sin clara conciencia de su paso. Semejantemente, en *La cara de la desgracia* no se dilucida la dramática oscilación entre una condición culpable (asesino de una muchachita: feroz) y una condición inocente (enamorado de una muchachita: humano) de ese protagonista que, como el barroco Segismundo, es «mitad hombre y mitad fiera».

Más duraderamente visibles, no desaparecieron en la versión del texto que llegó a la imprenta, son los lazos entre *La cara de la desgracia* y la novela *Paul et Virginie*. Sin duda, puede argüirse que *Paul et Virginie* se vincula con cualquier historia de amor poderoso y desgraciado, de amor trunco y definitivo por obra de la mismísima muerte, y que esa matriz romántica es demasiado genérica como para privilegiar su vínculo con *La cara de la desgracia*.

Sin embargo, esta genericidad puede singularizarse si uno toma en cuenta otros elementos, como por ejemplo, las palabras de consuelo que el narrador dirige a Paul, luego de la muerte de Virginie: «Quand elle vous aurait donné des

¹⁸⁶ Cf. nota anterior.

enfants, ses peines et les vôtres auraient augmenté par la difficulté de soutenir seule avec vous de vieux parents, et une famille naissante» (1990: 235).¹⁸⁷

En esta anticipación de una Virginie madre de familia agobiada por la edad escasa y excesiva (de niños y de viejos que reclaman su sostén), no parece estar lejos el «maloliente mundo de los adultos» o el «hediondo sentido práctico» que corrompe a las muchachas, según algún narrador onettiano. También para Bernardin de Saint-Pierre la muerte temprana no termina con la belleza, sino que la conserva, impidiendo la degradación que la espera.

Igualmente, habría que destacar la virginidad, que la Virginie creada por Bernardin de Saint-Pierre lleva inscrita en su nombre, que el personaje femenino innominado de Villiers de L'Isle-Adam lleva escrito en el nombre de su enamorado Félicien de la Vierge y que el personaje femenino de *La cara de la desgracia* esconde (a unos) y ofrece (al narrador).

(En ese sentido, la muchacha de la bicicleta de *La cara de la desgracia* se acerca a la Virginia Cras de *Tiempo de abrazar*. Como dice Onetti en conversación con Jorge Ruffinelli, se trata de una virgen «desprovista del fetichismo de la virginidad, es la virgen del mañana que se da a quien quiere, de quien está enamorada». Se trata entonces de un personaje que «comienza el tema de las adolescentes, de las adolescentes virginales de Onetti», y, «visto por las fechas» —*Tiempo de abrazar* es de 1933— de un comienzo «pre-Nabokov».)¹⁸⁸

También, notoriamente, la muchacha de Bernardin de Saint-Pierre y la de Juan Carlos Onetti comparten morir una noche de tempestad feroz, y morir ahogadas en el mar; ambas son trasladadas, una a «une cabane de pêcheurs» y la otra a «un galpón de ladrillos manchados de humedad».¹⁸⁹

Más específicamente aun, se recordará que, al comienzo de *La cara de la desgracia*, el personaje cuenta el poder cuasi hipnótico que tenía un cartel en donde figuraba el nombre de una casa, de un «chalet de techo suizo», muy próxima de por donde aparece, por primera vez en el texto y en la historia contada, la muchacha:

La muchacha apareció pedaleando en el camino para perderse en seguida detrás del chalet de techo suizo, vacío, que mantenía el cartel de letras negras, encima del cajón para la correspondencia. Me era imposible no mirar el cartel por lo menos una vez al día; a pesar de su cara castigada por las

187 «Cuando os diese hijos, sus penas y las vuestras aumentarían, con la dificultad de sostener sola con vos unos padres viejos y una naciente familia» (*Pablo y Virginia*, Buenos Aires: Austral, 1945, traducción de Luis Cernuda, 1945, p. 134).

188 J. Ruffinelli, *Réquiem por Faulkner...*, o. cit., p. 233.

189 Sin embargo, una distinción importante se plantea en el hecho de que el cadáver de Virginie queda rodeado de mujeres: « Nous portâmes le corps de Virginie dans une cabane de pêcheurs, où nous le donnâmes à garder à de pauvres femmes malabares qui prirent soin de le laver ». (Llevamos el cuerpo de Virginie hasta una cabaña de pescadores, entregándolo a mujeres malabares que se ocuparon de lavarlo.) En cambio, la muchacha de Onetti queda rodeada de hombres: «Tâl vez los cinco hombres esperaran algo más; y yo estaba dispuesto a todo. La bestia, siempre en el fondo del galpón, enumeraba ahora con su voz vulgar: [...]». Volvemos sobre esto más adelante, al fin del capítulo.

lluvias, las siestas y el viento del mar, mostraba un brillo perdurable y se hacía ver: *Mi descanso* (p.14).

Este párrafo es extraordinario no solo por la rareza contada, a saber, la fuerza subyugante de un trivial cartel de casa de balneario. Compuesto con el rigor de una estrofa poética —se abre con «La muchacha» y se cierra con «Mi descanso»—, este párrafo no guarda demasiada relación con el resto de la historia o, mejor dicho, el destaque otorgado al cartel, asimilado a una «cara castigada por las lluvias, las siestas y el viento del mar» y del cual se refiere su «brillo perdurable» no parece tener funcionalidad alguna en la historia contada. De hecho, ese párrafo está ausente en «La larga historia».

El destaque del letrero «Mi descanso» cobra un nuevo sentido si uno lo vincula con *Paul et Virginie*; en esta novela, se cuenta que los jóvenes personajes acostumbraban dar nombre a los lugares por donde transcurría su vida y su amor, nombres propios en el sentido más estricto, nombres puestos por ellos. En esa toponimia amorosa se encontraba «le Repos de Virginie»:

Mais de tout ce que renfermait cette enceinte rien n'était plus agréable que ce qu'on appelait le Repos de Virginie. Au pied du rocher la Découverte de l'Amitié est un enfoncement d'où sort une fontaine, qui forme dès sa source une petite flaque d'eau, au milieu d'un pré d'une herbe fine [...]
(1990: 143).¹⁹⁰

En los años cuarenta, la Colección Austral publica en Buenos Aires dos ediciones de *Pablo y Virginia*, en traducción de Luis Cernuda. La escasa diferencia entre una y otra —setiembre de 1943 y setiembre de 1945— hace suponer el éxito de ventas del primer tiraje. También en 1945, Aguilar publica en Madrid una traducción de Cristóbal de Castro. La BN en Montevideo cuenta con un ejemplar de la Colección Austral de 1943; también llama la atención el alto número de ediciones que esta biblioteca posee: siete diferentes en francés, cuatro en español y una en catalán, publicada en Mallorca.

Beatriz Vegh estudió un cruce cultural que puede explicar parte de la popularidad montevideana o rioplatense de esta novela. En los años veinte, en Madrid, la búsqueda de nuevos caminos políticos —republicanos y liberales— consistió también en el recorrido de otros senderos intelectuales y culturales. El editor y escritor español Gregorio Martínez Sierra fundó así la Colección Estrella, en donde publicó un conjunto variado de textos del «canon universal». La colección conjugó el extremado cuidado de su presentación y su vocación de «ediciones

190 Mas de todo lo que este cercado contenía, nada tan agradable como lo que llamaban *El reposo de Virginia*. Al pie de la roca *El descubrimiento de la amistad* hay una hondonada de donde sale una fuente que forma desde su nacimiento una pequeña laguna en medio de un prado de fina hierba» (*Pablo y Virginia*, o. cit., p. 45). El paso de «El reposo de Virginia» a «Mi descanso» sin duda supone una aclimatación a la variedad lingüística rioplatense, en la cual la forma no marcada «le repos» se traduce por «el descanso»; el cambio de persona está cargado de significados triviales (color local, nombre de casa de balneario) e íntimos, amorosos, producidos por un encadenamiento de metonimias: «Le Repos de Virginie», cartel, cara de la desgracia, «Mi descanso», muchacha de la bicicleta.

populares», destinadas a un lectorado muy amplio al que se buscó ofrecerle calidad literaria y gráfica; una particularidad notable de la Colección Estrella radicó en el ilustrador de sus diez tomos: Rafael Barradas, entonces radicado en España. El último de los tomos publicados fue *Tiempos difíciles*, de Carlos Dickens, el primero había sido *Pablo y Virginia*.¹⁹¹

2. L'inconnue de la Seine, otras fosforescencias montevidéanas

En el capítulo anterior, se leyó con detenimiento *L'inconnue de la Seine*, el relato de Jules Supervielle, al tiempo que se mostraron las confluencias que con él presenta *La cara de la desgracia*.

Cabe volver ahora a *L'inconnue de la Seine*, pero dando una vuelta por otro relato, «La envenenada», de Felisberto Hernández. Dejando en esta ocasión de lado, por consabidos, los numerosos vínculos amistosos y literarios entre Supervielle y Felisberto, en cambio vale recordar una breve nota que Pablo Rocca¹⁹² dedica al artículo que Juan Carlos Onetti¹⁹³ escribió sobre Felisberto. En su nota, Pablo Rocca llama la atención sobre la lectura que Onetti pudo tempranamente hacer del relato «La envenenada», en su primitiva edición de 1931. Citado por Rocca, escribe Onetti: este cuento «me deslumbró» porque «el autor no se parecía a nadie que yo conociera; porque me contaba su reacción, sus sensaciones ante la muerte. Y era difícil —e inútil— encontrar allí lo que llamamos literatura, estilo o técnica».

Por cierto, en esta ocasión también dejaré de lado la estrecha e inclusive acartonada —purista— concepción de estilo o de literatura que suele manejar Onetti y que se plasma en las palabras arriba citadas, concepción que lo deja en falsa escuadra, haciéndolo decir que la literatura que le gusta es la que no es literatura. Esta suerte de moral antiintelectualista, que supone una profunda fe en la posibilidad de «la pureza» primigenia, libre de reglas y convenciones, fue tratada en capítulos anteriores, páginas atrás.

191 Agradezco a Beatriz Vegh que me avisara sobre la Colección Estrella. Además del *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre, otras obras que la compusieron fueron: *Nido de Nobles* de Ivan Turgenev, *Ella y él* de George Sand, *La Feria de Neuilly* de Gregorio Martínez Sierra, *La Estrella de Sevilla* de Lope de Vega, *En el Fondo* de Maxim Gorki, *La dama de las camelias* de Alexandre Dumas (hijo), *Museo de Beguinas* de J. Rodenbach, *Tam-Tam* de Tomás Borrás y *Lorenzaccio* de Alfred de Musset, todos en 1920. Como dije, la colección que se clausuró en 1921 con *Tiempos difíciles*, se había inaugurado en 1919 con *Pablo y Virginia*. Beatriz Vegh ha dedicado varios trabajos al estudio de esta colección en que un editor español, un corpus «universal» y un pintor uruguayo conjugaron esfuerzos. Cf., por ejemplo, Vegh, Beatriz. «Hard Times Gone Modernist: The 1921 Barradas Illustrations for *Tiempos difíciles*» *Dickens Quarterly*, 15: 1, marzo de 1998, pp. 3-27; también la contribución de B. Vegh en *Charles Dickens en América Latina*. Reflexiones desde Montevideo, Montevideo: Linardi y Risso-FHCE, Universidad de la República, 2005.

192 «La naturaleza de las cosas», en Omar Prego Gadea (coord.), *Miradas sobre Onetti*, Montevideo: Alfaguara, 1995.

193 «Felisberto, el “naif”». *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, agosto de 1975; recogido en *Obras Completas III*, o. cit.

En cambio, siguiendo a Pablo Rocca, me detendré ahora en ese deslumbramiento que Onetti recuerda en su artículo sobre Felisberto y, en particular, sobre «La envenenada». Afirmar Rocca:

En la memoria de Onetti tenía que fijarse el suicidio ocurrido en ese cuento, asunto que ronda a tantos de sus personajes (en *La vida breve*, 1950, Brausen define la vida como una sucesión de «pequeños suicidios [...] muertes y resurrecciones»).

Siguiendo entonces esta perspectiva abierta por Rocca, es posible agregar un nuevo eslabón, que reúne *La cara de la desgracia* con *L'inconnue de la Seine* y «La envenenada», y no solo porque estos dos últimos textos hayan visto el día, los dos, en 1931.

Además de esta coincidencia en la fecha entre los relatos de Supervielle y de Felisberto, debe anotarse que en ambos casos se trata de una mujer suicidada y en ambos casos se ignoran las razones de la muerte acaecida, en los dos sentidos de la palabra *ignorar*: en el relato de Supervielle, no se da razón alguna para el suicidio, en el relato de Felisberto, se da una y simultáneamente se la menoscaba: «El admirador del literato le contaba a este una vulgar historia de amantes». ¹⁹⁴

Por otra parte, si en estos relatos la modalidad del suicidio es bien diferente, una se ahoga en el Sena y la otra se envenena, sin embargo, la envenenada de Felisberto yace al lado de un arroyo: «cuando se acercó le dijeron que a pocas cuerdas y al borde de un arroyo, una mujer se había envenenado». ¹⁹⁵ Claro que, líneas más adelante, el sentido de «arroyo» se desplaza, se vuelve casi mítico, metafísico, metafórico:

Los cuatro hombres iban por una orilla del arroyo; pero la envenenada estaba del otro lado; entonces el literato pensó: ella está del otro lado del arroyo, y de la vida. Los compañeros le dijeron que, como el arroyo era angosto, de este lado verían bien, [...]. ¹⁹⁶

Igualmente, aunque los medios para encontrar la muerte difieran, en todos los casos se trata de personajes femeninos sin nombre propio e, inclusive, «desconocidas», o cuyo carácter de «desconocidas» y, quizás sobre todo, de «incognoscibles» («misteriosas» diría un romántico) queda marcado en un nombre propio omitido. Este rasgo, si bien excluye a la Virginie de La Tour personaje de Bernardin de Saint-Pierre provisto de nombre y apellido, incluye a las protagonistas de *L'inconnue de la Seine*, de *La cara de la desgracia* y de «La envenenada». De hecho, las protagonistas femeninas de Onetti y de Felisberto son dos «desconocidas», tan desconocidas como el personaje de Supervielle. (Y también, claro, como el de Villiers, como «L'inconnue», a pesar de su imparable locuacidad.)

194 Felisberto Hernández, «La envenenada», *Obras Completas I*, edición de José Pedro Díaz, Montevideo: Arca-Calicanto, 1981, p. 126.

195 *Ibidem*, p. 125.

196 *Ibidem*, p. 127.

También, la mujer muerta de Felisberto es joven, como las de Onetti, Bernardin, Supervielle y Villiers:

El primer detalle interesante que acudió al cerebro del literato, fue el de la edad de sus compañeros, de la envenenada y de él: aproximadamente tendrían los cinco la misma edad. Para él, esto tenía la importancia de hacerle sugerir que eran cinco jóvenes de una clase dramática y que en ese momento representaban un drama.¹⁹⁷

Sin embargo, quizás el rasgo más notable que reúne a estas mujeres muertas es su conversión en espectáculo, una vez cadáveres. Esto es totalmente explícito en el caso de «La envenenada», en que aparece el vocabulario teatral: «drama», «representaban», «clase dramática», «escena» y, propiamente, «espectáculos»: «Durante mucho rato el literato quiso suponerse que estaba acostumbrado a espectáculos como aquel y quiso empezar a construir su cuento [...]».¹⁹⁸

En cuanto a *L'inconnue de la Seine*, se recordará que este es, precisamente, su temor: convertirse en el centro de un espectáculo masculino, una vez muerta de muerte final, una vez capturada, rescatada, pescada del fondo del mar:

Repêchée, pensait-elle. Avoir à s'exposer devant ces gens-là sur la planche de quelque morgue, sans pouvoir faire le moindre mouvement de défense ni de recul, ni même lever le petit doigt. Se sentir morte et qu'on vous caresse la jambe. Et pas une femme, pas une femme tout autour pour vous sécher et faire votre dernière toilette (1973, p. 67).¹⁹⁹

En ese sentido, puede decirse que *L'inconnue de la Seine* parece haber anticipado ese fin que, en cierta forma, tendrán la «La envenenada» y la muchacha de *La cara de la desgracia*, una vez que su cuerpo es rescatado de las aguas y queda rodeado de hombres que lo miran.²⁰⁰

En efecto, se recordará que, acercándose el fin de *La cara de la desgracia*, el narrador cuenta su último encuentro con la muchacha de la bicicleta, cuando ella ya está muerta, depositada sobre una mesa de tablonés en un galpón, rodeada de policías y de personajes masculinos no identificados con precisión:

—Mire aquí —dijo el hombre alto.

Fui viendo que la cara de la muchacha estaba torcida hacia atrás y parecía que la cabeza, morada, con manchas de un morado rojizo sobre un

197 Felisberto Hernández, «La envenenada», o. cit., pp. 129-130.

198 *Ibidem*, p. 128.

199 «Pescada otra vez —pensaba—. Tener que exponerse ante esas gentes sobre las losas de alguna morgue, sin poder hacer el menor movimiento de defensa ni retroceso, ni siquiera alzar el meñique. Sentirse muerta y que alguien le acaricie a una la pierna. Y ni una mujer, ni una mujer alrededor para secaros y haceros vuestro último tocado» (1962, p. 19).

200 En cuanto a Virginie, como fue dicho al inicio de este capítulo, su cuerpo queda al cuidado de «pobres mujeres malabares» («de pauvres femmes malabares qui pririent soin de le laver»). En la novela de Bernardin de Saint-Pierre, lo propiamente espectacular es la muerte de Virginie, que acontece ante los ojos de los isleños, incluyendo a Paul, al narrador de la historia, al gobernador, a la tropa y a la población, que asisten a la muerte, espectacular también por su sacralidad mariana, de Virginie.

delicado, anterior morado azulado, tendría que rodar desprendida de un momento a otro si alguno hablaba fuerte, si alguno golpeaba el suelo con los zapatos, simplemente si el tiempo pasaba. [...] Era un buen responso, todo estaba perdido. Me incliné para besarle la frente y después, por piedad y amor, el líquido rojizo que le hacía burbujas entre los labios (p. 51).

3. Un epílogo

Si es posible discernir los sentidos que circulan entre *La vida es sueño* de Calderón, «L'inconnue de la Seine» de Jules Supervielle, «La envenenada» de Felisberto Hernández, *La cara de la desgracia* de Juan Carlos Onetti, «L'inconnue» de Villiers de L'Isle-Adam y *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint Pierre, tampoco puede pasarse por alto que este paisaje suma otra paraje, si se recuerda que Villiers, a su vez, explícitamente se declaró lector de Bernardin, al escribir un cuento titulado «Virginie et Paul».

De ese rumor de palabras que se alza del mundo en incesante traducción, participa Onetti con fulgor.

«L'inconnue» y *La cara de la desgracia*: la palabra de la sordera²⁰¹

En los dos anteriores capítulos, intenté mostrar los lazos que se tejen entre «La desconocida», cuento de Villiers de L'Isle-Adam, y la nouvelle onettiana *La cara de la desgracia*. Los vínculos incumben tanto el *mythos* y sus personajes como los detalles textuales que emigran de una historia a otra. En los dos casos, se nos cuenta una historia de amor imposible, que florece súbitamente y cuya duración no excede algunas horas; en los dos casos, se trata de un amor que reúne a una joven mujer virgen y sorda y un hombre joven que permanece *sordo*, si se puede decir, a la sordera de su bien amada, puesto que no la percibe hasta que no se la dan a conocer.²⁰²

En las páginas que siguen, identificaré y comentaré los metadiscursos — explícitos o presupuestos — que se ubican en torno de ese hecho mayor y muy inusitado como tema literario: una historia de amor que es, propiamente dicho, una historia de sordos. También identificaré algunas parcelas del suelo discursivo sobre el cual esos metadiscursos se materializan, mostrando algunos de sus ecos en el ámbito de lo que en una época se llamó análisis de discurso.

1. «La desconocida»

«El cisne se calla durante toda su vida para cantar bien solo una vez»: este es el proverbio antiguo que inaugura el texto de Villiers.

Este epígrafe resume un punto de vista desarrollado por la narración: la bondad (la buena calidad) y la rareza del discurso son inseparables, y el cisne es la prueba de esta conjunción feliz. Como dije antes, Villiers cuenta una historia de amor entre una muchacha sorda y un joven sordo a esta sordera. Sordo

201 Una primera versión en francés de este capítulo se publicó en: «L'inconnue» et *La cara de la desgracia*: la parole de la surdité», en *L'hétérogène à l'œuvre dans la langue et le discours. Hommage à Jacqueline Authier-Revuz*. Limoges: Lambert-Lucas, setiembre de 2012.

202 En «*Avis aux passagers*: el crimen fue en español», estudio la presencia difícilmente azarosa de un número importante de lazos entre los dos textos. Por otra parte, obsérvese que la nouvelle *La cara de la desgracia* ya constituye la reescritura de un cuento («La larga historia»), más breve y más simple en su estructura, publicado por Onetti una quincena de años antes. Justamente, los estudios genéticos permiten ver que el personaje femenino se vuelve sordo y virgen — como el de Villiers —, en el momento de la reescritura y que aparece en el texto en español una expresión en francés — «*Avis aux passagers*» — no totalmente justificada por los acontecimientos contados, pero que puede ser comprendida como una especie de advertencia al lector: en este texto se está inmiscuyendo una historia venida de un allende.

por no percibir de entrada esta particularidad y porque, habiéndose enterado (por ella), se niega a creer y a admitir las consecuencias destructivas de su amor, consecuencias que la muchacha enumera, explicándole la imposibilidad de concebir una continuación feliz a su encuentro. Es decir que, en primera instancia, el joven Félicien de la Vierge no oye la sordera de su amada, y luego permanece sordo a lo que ella declara sobre la existencia innegable de su invalidez y de los efectos destructivos que tendrá en el amor que ambos están experimentando.

Al comienzo, el malentendido del muchacho parece justificado porque el encuentro se produce durante una representación de la ópera *Norma*, la noche en que una célebre *cantatrice*, intérprete del papel protagónico, se despide de la escena; más precisamente, la narración comienza cuando la *cantatrice* está cantando el aria «Casta Diva». Naturalmente, en ese inicio, Félicien de la Vierge, y el lector junto con él, están lejos de imaginar que la muchacha transida de emoción en un palco de la Ópera está privada de oído. Más tarde, una vez que el espectáculo terminó, el malentendido se alimenta con la conversación que entablan los dos personajes; dado el diálogo que mantienen, el muchacho naturalmente se niega a creer en la sordera de la mujer de quien acaba de enamorarse con ardor: «Vous vous accusez de ne pas entendre et vous me répondez!..., dit-il» («¡Usted se acusa de no oír y usted me responde!, le dice él»).

La muchacha, tan bella como sorda, explica su presencia en la Ópera de manera algo previsible: antaño oyente y además música, por la sordera y con el paso del tiempo se había dedicado a estudiar la apariencia de las emociones. Entonces, gracias a la imitación del prójimo y a sus propios recuerdos, había llegado a «oír» y a aplaudir la música de Bellini.

En cambio, la explicación que la muchacha da sobre su capacidad para responder preguntas que no pudo oír es mucho menos previsible, por lo menos en un texto que supuestamente cuenta una historia de amor. En efecto, emplazada a explicarse —a justificarse—, ella revierte la acusación: solo alguien que se imagina que es «personal» —que se imagina como el origen y la fuente de su decir— podría sorprenderse de un intercambio discursivo que puede prescindir de la recíproca escucha. Así, la muchacha explica:

—Hélas, dit-elle, c'est que... ce que vous dites, vous le croyez *personnel*, mon ami! Vous êtes sincère; mais vos paroles ne sont nouvelles que pour vous. —Pour moi, vous récitez un dialogue dont j'ai appris, d'avance, toutes les réponses. Depuis des années, il est pour moi toujours le même. C'est un rôle dont toutes les phrases sont dictées et nécessitées avec une précision vraiment affreuse. Je le possède à un tel point que si j'acceptais —ce qui serait un crime— d'unir ma détresse, ne fût-ce que quelques jours, à votre destinée, vous oublieriez, à chaque instant, la confidence funeste que je vous ai faite. L'illusion, je vous la donnerais, complète, exacte, ni plus ni moins qu'une autre femme, je vous assure! Songez que les circonstances dictent toujours les mêmes paroles et que le visage s'harmonise

toujours un peu avec elles! Vous ne pourriez croire que je ne vous entends pas, tant que je devinerais juste [...]»²⁰³

La confidencia es «funesta» por más de un motivo: el discurso social, incluso el supuestamente más íntimo y más singular, es decir, el diálogo de amor, se hace con lo prefabricado. Incluso ese diálogo se arma a partir de un pre-dictado que puede ser aprendido, como un actor aprende el papel que, cada vez que lo desempeñe, nos producirá la ilusión de encontrarnos ante la fuente primera de un decir y, de paso, de ser nosotros mismos otras tantas fuentes igualmente «primeras» y «personales». En Villiers, la explicación de la extraña situación se encuentra en la banalidad misma de las palabras intercambiadas, presentadas por la muchacha como los lugares comunes que balizan el mapa de lo decible.

No obstante, conforme la historia avanza, ese punto de vista es matizado, e inclusive modificado; la muchacha, decidida a convencer a su amado de la imposibilidad de su amor, recurre a otras explicaciones. En efecto, por cierto la palabra de la sordera puede suplir las palabras convencionales y sustituir los lugares comunes, mostrando así su carácter superfluo a fuerza de tanta previsibilidad. Sin embargo, la palabra de la sordera no puede suplir las escasas palabras —las raras palabras— que, sustraídas a la fuerza impersonal del intercambio, escapan a lo previsible y a lo prefabricado, apuntando a la singularidad de la relación con el otro:

Je sentirais bien que vous êtes tout rempli de mon image, mais la forme que vous donnez à mon être dans vos pensées, la façon dont je suis conçue par vous, et qu'on ne peut manifester que par quelques mots trouvés chaque jour, —cette forme sans lignes précises et qui, à l'aide de ces mêmes mots divins, reste indéfinie et tend à se projeter dans la Lumière pour s'y fondre et passer dans cet infini que nous portons en notre cœur,— cette seule réalité, enfin, je ne la connaîtrais jamais! explique-t-elle.²⁰⁴

He aquí entonces una constatación bien diferente; la muchacha sugiere ahora que el discurso abundante, prefabricado y previsible, siempre a disposición de

203 «—¡Ay!, dijo ella, sucede que lo que usted dice, ¿usted lo cree *personal*, amigo mío! Usted es sincero, pero sus palabras solo son nuevas para usted. Para mí, usted recita un diálogo cuyas respuestas yo aprendí todas por anticipado. Desde hace años, siempre es el mismo para mí. Es un rol cuyas oraciones son todas dictadas e impuestas con una precisión verdaderamente horripilante. Conozco ese rol a tal punto que si yo aceptara —cosa que sería un crimen— unir mi desamparo aunque más no fuera algunos días al destino suyo, usted olvidaría, en cada instante, la confidencia funesta que le he hecho. Le daría yo a usted la ilusión completa, exacta, ni más ni menos que cualquier otra mujer, ¡se lo aseguro! Piense que las circunstancias dictan siempre las mismas palabras y que el rostro siempre algo se armoniza con ellas. Usted no podría creer que yo no oigo, de tanto que yo adivinaría ajustadamente [].»

204 «Yo sentiría que usted está embargado por mi imagen, pero la forma que usted da a mi ser en sus pensamientos, la manera en que usted me concibe y que solo puede manifestarse por algunas escasas palabras encontradas cada día —esta forma sin líneas precisas y que, con la ayuda de esas divinas palabras, permanece indecisa y tiende a proyectarse en la Luz para fundirse en esta y pasar en ese infinito que llevamos en nuestro corazón,— esta única realidad, enfin, ¡nunca la conoceré yo!, explicó ella.»

quien querría investirlo, tiene por contraparte las «escasas palabras encontradas cada día», palabras cuya rareza es susceptible de juntarse con lo infinito que el enamorado lleva en sí.

En ese sentido, el análisis discursivo desarrollado por «la desconocida» plantea dos ejes. El de la palabra intercambiable —que se da y que se recibe, que se conoce y a la que se responde antes de cualquier dación o antes de cualquier recepción—; y el de la palabra rara, fuera de circuito, siempre ad hoc, que se funde en el otro, en lugar de participar del intercambio prosiguiendo su recorrido.

2. La cara de la desgracia

Desde el punto de vista enunciativo, esta *nouvelle* de J. C. Onetti es mucho más compleja que el cuento de Villiers: la historia es contada por su protagonista masculino a no se sabe quién, varias analepsis descomponen el avance lineal del tiempo, hay más personajes que toman la palabra, entre ellos el hermano recientemente muerto del protagonista, y hay, sobre todo, una imprecisión fundamental, a propósito del tiempo transcurrido entre el momento en que el personaje cuenta su encuentro amoroso y el momento en que este encuentro tuvo lugar. Pero por encima de todo, hay la muerte de la muchacha varias horas después de haberse separado de su enamorado. Para coronar esa suma de imprecisiones e incertidumbres, una vez terminada la *nouvelle*, el lector no conocerá la verdad de esta muerte: ¿suicidio? ¿crimen? ¿accidente?

A pesar de estas diferencias, los rasgos distintivos —la virginidad y la sordera de la muchacha, la incapacidad del hombre de percibir esta invalidez, el amor tan fulminante como sin porvenir que los reúne— siguen siendo los mismos que en Villiers. Esos rasgos fundamentales son compartidos a tal punto que se podría pensar que, en Onetti, la muerte de la muchacha, del otro lado del Atlántico, y sesenta años más tarde, cumple con el voto expresado por el personaje femenino de Villiers: «Vous étiez, cependant, celui destiné à retenir mon être!... Et c'est à cause de cela même que mon devoir est de vous ravir mon corps. Je l'emporte! C'est ma prison! Puissé-je en être bientôt délivrée! [...]».²⁰⁵

Como en Villiers, el protagonista masculino y el lector se enteran al mismo tiempo de la sordera de la muchacha; en Onetti, sin embargo, esta información llega sobre el final del texto, cuando la muchacha ya está muerta. De hecho, el personaje masculino (y de paso, el lector) se entera por la policía de la sordera de su bien amada de una noche. La sorpresa es enorme, tanto más que para ese entonces el lector se encuentra en el fin de la narración y que contrariamente a lo que sucede en «La desconocida», nada viene a explicar cómo ese diálogo de sordos —esa historia de amor— pudo existir sin que ni su protagonista masculino ni los lectores se hubieran dado cuenta. Entonces, ningún discurso sobre la dimensión fosilizada, machacada y previsible del discurso, dimensión a fin de

205 «¡Usted era quien estaba destinado, sin embargo, a retener mi ser! Y por eso mismo es que debo hurtarle mi cuerpo. ¡Me lo llevo! ¡Es mi prisión! ¡Ojalá pronto esté yo librada de él!»

cuentas bien práctica, cuando uno está privado del oído y confinado a hablar *a ciegas*, si se puede decir.

En cambio, en una segunda lectura del texto de J. C. Onetti, aparecen algunas pistas que otorgan un aire de verosimilitud a la historia, por lo demás muy conmovedora y soberbiamente escrita, que el lector acaba de terminar. Como en una novela policial, numerosos detalles toman, en la relectura, un nuevo giro, un relieve diferente. Uno advierte entonces que lo que tomaba como una extravagancia de la muchacha no era otra cosa que su necesidad imperiosa de leer los labios de su interlocutor, empujado bajo la luz siempre con ese propósito; se comprende también que si su «voz le chillaba como un pájaro» y si su manera de hablar era «como si acabara de aprender un idioma, un tema de conversación en lengua extranjera» esto se debía a su cualidad de muchacha impedida de oír. Se constata así que lo que en un primer momento podía entenderse como un discurso poético —melancólico— tenía, por añadidura, una funcionalidad muy precisa en la economía de una narración que esconde a sus lectores una información fundamental sobre la protagonista femenina, información ignorada por el protagonista masculino en el momento en que los acontecimientos se produjeron, pero ya en su conocimiento en el momento en que hace su narración.

En particular, en una segunda lectura, nos damos cuenta de que, en una escena central de la narración, luego del único encuentro físico de los personajes, el hombre pronuncia un largo discurso amoroso —especie de promesa de salvación, de afirmación de redención, de compromiso con la felicidad, de declaración de fe en el mañana— que la muchacha, sentada a su lado en la oscuridad, no habrá podido oír.

En *La cara de la desgracia*, la sordera de la muchacha no ofrece la ocasión de una teoría explícita sobre el discurso o sobre la comunicación, como en Villiers. Sin embargo, la ocultación y el develamiento posterior de ese rasgo del personaje permiten una experiencia de la lectura que trastoca algunas certidumbres sobre el arte de leer, la fijeza del sentido, la irreductibilidad de la ambigüedad y los límites de nuestra propia capacidad de «escucha» en tanto que lectores.

Es asombroso entonces que, en el momento en que escuchamos una historia contada por su propio protagonista, nos encontremos sin poder decir lo que sucedió, sin poder explicar lo acaecido. Más acá de cualquier explicación de los hechos en términos psicológicos, el lector no está en condiciones de dar un nombre a los acontecimientos que acaba de leer.

En Villiers, la sordera de la muchacha revela una chance incoercible de hablar sin oírse, puesto que de todas formas al no haber nada, o tan poco, para decirse, el discurso prefabricado colma las deficiencias —las faltas— del decir y del oír. Sin embargo, el estado del enamorado, estado singular y singularizante, al menos si se piensa en el enamorado imaginado por el Romanticismo, solo puede rechazar esta chance, en nombre, justamente, de lo que, al escapar de la circulación, se encuentra destinado a depositarse y fundirse en el otro. En ese sentido, la muchacha sorda, por su poder revelador —por su don de escucha de

lo que permanece inescuchado por los otros— es comparable a la figura del ciego visionario, una de las figuras oximorónicas de la sabiduría (Tiresias, Homero, Milton, J. L. Borges, etcétera). Como si, para escuchar bien, fuera necesario permanecer sordo a la masa del discurso convencional; como si la muchacha sorda de Villiers fuera otra figura posible del cisne/poeta evocado en el epígrafe de ese cuento.

En la *nouvelle* de J. C. Onetti, a la sordera de la muchacha se agregan su propio laconismo, la extrañeza de su voz de pájaro, chillona a su pesar (la sintaxis empleada por Onetti subraya la autonomía de la voz con respecto a la propia muchacha: «En la playa desierta la voz le chillaba como un pájaro»), así como la distancia entre ella misma y su voz («Era una voz desapacible y ajena, tan separada de ella») puesto que esta era extranjera a aquella, como la joven sorda resultaba ser extranjera en el idioma que hablaba («como si acabara de aprender un idioma, un tema de conversación en lengua extranjera»).

Además, en Onetti, a la sordera de los dos protagonistas se agrega la ambigüedad de las palabras que cuentan su historia; como si ser sordo fuera una respuesta al exceso de sentido en juego, y a la dificultad de fijarlo para así poder armar una historia encima.

a. El suelo compartido

Publicado en 1876, «La desconocida» se enlaza con una problemática bien instalada, a saber, el juego entre el emplazamiento moderno —romántico— a ser uno, a «expresarse», a decir *su* palabra, y la conciencia aguda de una palabra ya hecha, siempre a punto de ser devuelta a la circulación discursiva, a la repetición y al intercambio.

En su *Salon* de 1846, Baudelaire dedica algunas páginas al «chic» y al «poncif»;²⁰⁶ si el primero se caracteriza por la «ausencia de modelo y de naturaleza», el segundo puede ser comprendido como el modelo esclerosado: «Cuando un cantante pone la mano sobre su corazón, en general esto quiere decir: ¡siempre te amaré! —Si aprieta los puños mirando al apuntador o las tablas del escenario, esto significa: ¡morirá el traidor ese!— He aquí un *poncif*».

Sin embargo, en Baudelaire, la ausencia de modelo no significa una singularidad, puesto que, ante esta ausencia, el artista recurre a la memoria de la mano: el chic es una especie «de abuso de la memoria». En consecuencia, el modelo fijo y el modelo ausente, lejos de oponerse, tienen que ver con lo mismo, con la misma «monstruosidad moderna». De hecho, «todo lo que es convencional y tradicional tiene que ver con el chic y el poncif», concluye Baudelaire.

Flaubert es el autor que, sin ninguna duda, trabaja con mayor profundidad esta tensión entre una palabra individual y el discurso ya hecho de la multitud, del «rebaño»; en su escritura, Flaubert se constriñe al doble principio de

206 «Du chic et du poncif», en *Salon de 1846, Curiosités esthétiques*, París: Calmann Lévy, 1985, pp. 156-157.

la omnipresencia y de la invisibilidad, a la doble constricción de no ceder en ninguno de los dos terrenos, haciendo de lo propio con lo otro.

Se sabe la suerte que Flaubert reserva a las «idées reçues», a los «clichés», a los fragmentos de discurso fijos y en estado de disponibilidad permanente. Discurso fijo que, bajo forma de novela, de cuento o de diccionario, logra volverse otra cosa y decir lo que no estaba destinado a decir, una vez que quedó asido por el trabajo de una escritura que impide la clausura sobre sí del sentido.

Se recordará el terror salvífico que imagina Flaubert, por ejemplo, cuando escribe:

Sería necesario que en el curso de todo el libro [el *Diccionario de las ideas recibidas*] no haya ni una palabra de mi cosecha, y que una vez que se lo haya leído, no se osara hablar más, por miedo de decir sin querer frases que se encuentren ahí.²⁰⁷

Gracias a este curioso vuelco —no es más el individuo quien amenaza con decir lo prohibido, sino lo demasiado dicho que amenaza con decirse sin que el individuo se percate—, el lugar común se altera, se vuelve otra cosa: un peligro que acecha y que el silencio puede desarmar. En este sentido, el muchacho enamorado de «La desconocida» ignora que ninguna palabra es de su «cosecha», mientras que su enamorada sorda intenta ponerlo en guardia contra la amenaza que constituye esta ignorancia.

En un sentido comparable, igualmente Maupassant vuelve sobre el lugar común discursivo en tanto que lugar en el cual uno se instala para el intercambio. Flaubert ya está muerto cuando, en 1885, Maupassant publica *Bel-Ami*, novela en la que el discurso fosilizado es mostrado y burlado.

Sucedo así, por ejemplo, durante la lección de escritura, cuando Mme Forestier enseña a Georges Duroy (protagonista titular del sobrenombre «Bel-Ami») cómo componer una crónica periodística a partir de una serie de clichés «exóticos» y de algunos procedimientos propios de la novela folletinesca:

Puis elle continua par une excursion dans la province d'Oran, une excursion fantaisiste, où il était surtout question des femmes, des Mauresques, des Juives, des Espagnoles. «Il n'y a que ça qui intéresse», disait-elle. Elle termina par un séjour à Saïda, au pied des hauts plateaux, et par une jolie petite intrigue entre le sous-officier Georges Duroy et une ouvrière espagnole employée à la manufacture d'alfa de Aïn-el-Hadjar. Elle racontait les rendez-vous, la nuit, dans la montagne pierreuse et nue, alors que les chacals, les hyènes et les chiens arabes crient, aboient et hurlent au milieu des rocs. Et elle prononça d'une voix joyeuse: «La suite à demain!»

207 Carta a Louise Colet del 17/12/1852. *Œuvres complètes* de Gustave Flaubert *Correspondance* III (1852-1854), carta 356, pp. 65-69, edición de Louis Conard, 1927. Disponible en <http://athena.unige.ch/athena/flaubert/flaubert_correspondance_louise_colet_356.html>.

Puis, se relevant: «C'est comme ça qu'on écrit un article, mon cher monsieur. Signez, s'il vous plaît» (p. 59).²⁰⁸

Igualmente, el lector puede aprehender este pasaje a la luz de otra idea recibida, tan potente hoy como en el siglo XIX, a saber, el gusto inmoderado, si no exclusivo, de los lectores —de «la muchedumbre»— por el consumo de clichés, de lugares comunes y de géneros «menores». Sin embargo, esto ya es un lugar común, aunque aparezca presentado en las palabras de Mme Forestier como una observación inteligente o por lo menos astuta: esto ya es tan constitutivo del discurso que alcanza ampliamente con que Mme Forestier haga alusión, sin nombrarlo y solo empleando pronombres en lugar de nombres: «Il n'y a que ça qui intéresse» («solo interesa algo así»).

No obstante, en *Bel-Ami*, el discurso de la prensa no es el único en ser presentado como una colección de lugares comunes:²⁰⁹ en el universo de la prensa o, mejor dicho, en la vida mundana de los periodistas, sus propósitos repetidos tienen una existencia autónoma y circulan por sí mismos, movidos por su propio movimiento y sin pesar sobre los individuos que los profieren: «Ils parlèrent de Paris, des environs, des bords de la Seine, des villes d'eaux, des plaisirs de l'été, de toutes les choses courantes sur lesquelles on peut discourir indéfiniment sans se fatiguer l'esprit».²¹⁰

El salón de Mme Walter, esposa del magnate de prensa y patrón de Georges Duroy /Bel-Ami, es otra ilustración de esta palabra que anda sola, que «traîne dans les esprits comme la poussière dans les appartements» (p. 143) («anda en las mentes como el polvo por los apartamentos»).

Mucho antes de la aparición de ciertas metáforas cinemáticas («la circulación de los discursos», «el circuito del habla», «la comunicación de la información», etcétera), Maupassant emplea un verbo de movimiento —pero de movimiento innoble: «traîner», «arrastrarse»— para nombrar lo que le sucede a charlas tan domésticas e impersonales como el polvo sobre los muebles.

Esas señoras, expertas en el intercambio social, «discutían esas cosas de memoria, como si hubieran recitado una comedia mundana y decorosa, repetida

208 «Luego continuó con una excursión en la provincia de Orán, una excursión de fantasía, en la que sobre todo había mujeres, moras, judías, españolas. “Solo interesa algo así”, decía ella. Terminó con una estadía en Saida, al pie de las mesetas, y con una linda intriguilla entre el suboficial Georges Duroy y una obrera española empleada en la manufactura de esparto en Ain-el Hadjar. [Mme Forestier] contaba las citas galantes, la noche en la montaña pedregosa y desnuda, mientras que los chacales, las hienas y los perros árabes gritaban, ladraban y aullaban en medio de las rocas. Y pronunció con una voz alegre: “¡Continúa mañana!” Luego, levantándose: “Así se escribe un artículo, mi querido señor. Firme, por favor.”»

209 En *Bel-Ami*, la crítica del universo de la prensa no se limita al señalamiento (y a la parodia) de su lenguaje convencional; de hecho, ese lenguaje que se empantana en el circuito social parece corresponderse con la corrupción como forma de relación en la sociedad.

210 «Hablaron de París, de los alrededores, de las orillas del Sena, de las estaciones termales, de los placeres del verano, de todas las cosas corrientes sobre las que se puede discurrir indefinidamente sin cansarse la mente», p. 42.

muy a menudo»; y Mme Walter no dudaba nunca «sur ce qu'elle devait dire, son opinion étant toujours prête d'avance» (p. 144) («sobre lo que debía decir, su opinión estaba siempre pronta de antemano»).

Estas señoras, entonces, que «discutían esas cosas de memoria», y cuya opinión «estaba siempre pronta de antemano», se sitúan en las antípodas de la muchacha, virgen y sorda, del cuento de Villiers; sin embargo, estas damas podrían eventualmente ser sordas, visto que su entendimiento tiene poco de qué ocuparse en un mundo de sentido regulado por anticipado.

Pero, como lo vimos antes, la muchacha no penetrada por palabra alguna es quien puede oír todo.

b. Labios que se mueven y sordos que dialogan

Se recordará la *boutade* puesta como epígrafe por Michel Pêcheux en la presentación del número 62 de la revista *Langages*: «Estoy convencido de que si no se viera a las personas mover los labios, no se sabría quién habla en una sociedad [...]».

El aforisma de G. C. Lichtenberg citado por Pêcheux dice la perennidad de una cuestión vieja de por lo menos tres siglos: lo que viene de dentro, del fuero íntimo más hondo, solo es reconocible por su última mecánica, por lo que se encuentra más expuesto, por el movimiento de superficie, por lo que se produce sobre la faz, sobre los labios. Así entonces hablar es mucho menos la expresión de una subjetividad que la impresión de un movimiento sobre los labios, de una mecánica imitable, repetible.²¹¹

Se recordará también que Michel Pêcheux había recurrido a la figura legendaria del Barón de Münchhausen para ilustrar la tesis althusseriana de la interpelación del individuo en sujeto que realiza la ideología. El individuo se vuelve sujeto de la ideología (sujetado a la ideología) al responder a la interpelación/identificación que la ideología le propone, y al desconocer, de paso, ese movimiento de sujetamiento. De este modo, el sujeto cree responder a sí mismo (su fuero íntimo es el espacio del diálogo consigo), y se imagina autopropulsado, autodeterminado, siendo que lo único que hace es responder a una entidad exterior. En ese sentido, el Barón de Münchhausen, que se elevaba por el aire

211 En este antiguo número de *Langages* en el que Pêcheux evoca el anonimato del decir —el decir ni siquiera como la posición de un sujeto sino como posición de los labios: desligada de cualquier individualidad— también era cuestión de un «diálogo de sordos», en particular aquel dirigido por los comunistas a los cristianos entre 1936 y 1976, en Francia. Según el análisis de Jean-Jacques Courtine, este diálogo no es tal. Se trata de hecho de una especie de simulacro, una de cuyas formas características consiste en plantear una pregunta, que supuestamente retoma un punto del vista del adversario, y en responder inmediatamente después. El procedimiento —plantear preguntas y respondérselas— constituye una especie de puesta en escena de ese diálogo que no se desarrolla entre las dos formaciones discursivas— comunista y cristiana— que supuestamente dialogan; en cambio, es más bien en el interior de cada formación, y no necesariamente de manera deliberada y/o admitida, que el diálogo tiene lugar.

tirándose por los cabellos, es una figura posible del malentendido que funda a ese sujeto que canta su autonomía al ritmo escandido por la ideología.

Denise Maldidier nos recuerda que *Les vérités de La Palice* [Las verdades de Pero Grullo], obra fundamental de Michel Pêcheux, estuvo a punto de llamarse «El efecto Münchhausen», lo que, a ojos de Maldidier, hubiera sido muy adecuado, muy representativo del pensamiento del autor.

Se conoce cómo esa reflexión fue proseguida: Pêcheux encuentra que, en esta mecánica demasiado bien aceiteada en que la ideología interpela y el sujeto responde, hay algo que renguea, que debe ser repensado.

Puede decirse que el concepto de *heterogeneidad*, trabajado y presentado por Jacqueline Authier-Revuz permitirá pensar la falla, la no-coincidencia, la tensión entre un sentido que se ofrece bajo el aspecto de la evidencia —como siempre ya ahí— y un sentido siempre pronto para no solo dar vueltas sobre sí mismo, e ir hacia otros lados. Bajo el efecto de esta tensión, un sujeto de enunciación asoma la nariz, un sujeto susceptible de suspender cada tanto su trayecto de ser hablado, y de decir lo suyo.

Se puede afirmar entonces que el análisis de discurso planteado por Michel Pêcheux y Paul Henry, así como la reflexión de Jacqueline Authier-Revuz a propósito de la presencia, representada o no, del discurso otro en uno, retoman y reformulan un orden de problemas a los que algunos grandes autores del siglo XIX ya habían dado curso bajo la forma de ficciones. Y me importa señalar aquí que tanto unos como otros —los narradores del siglo XIX y los lingüistas del XX evocados en estas páginas— no dudaron en plantear el problema en su doble dimensión: lingüística y política.

La novedad —ya plurisecular— de la cuestión sigue resplandeciente, tanto más que lo que vino después en el orden de las ideas buscó con ahínco más que sepultar estas cuestiones —demasiado abstractas, demasiado políticas, demasiado literarias, demasiado incómodas— bajo la chapa de lo «concreto» y de lo «técnico».

Es notoria la escasa locuacidad de los personajes onettianos, ocasionales enunciadores de parlamentos con sintaxis elaboradísimas, difíciles de conseguir en el coloquio corriente. En *La cara de la desgracia*, la muchacha sorda potencia al máximo el desafecto de Onetti por la palabra social, circulante, compartida, consensuada. Por esto, su heroína solo puede ser sorda a los discursos mundanos y solo puede hablar —ser portadora— de una historia lejana, de acceso restringido, tan extraña como el amor y la literatura.

Dos fuentes posibles de *Para una tumba sin nombre*

*a Beatriz Vegh, que con generosidad
me puso sobre la pista de «Le tombeau sans nom»*

o. «Una confusión sin esperanza»

Para una tumba sin nombre es una *nouvelle* que pone en juego la preocupación —de índole teórica y/o moral— acerca de la posibilidad de conocer la verdad y, en consecuencia, de formularla a través de una narración. Como muchas veces, el argumento es extremadamente simple: Jorge Malabia y su amigo Tito Perotti encuentran en Buenos Aires, en donde están estudiando Derecho, a Rita, una muchacha conocida de Santa María, que mendiga y se prostituye en la calle, acompañada de un chivo. Pasado cierto tiempo, Rita y el chivo enferman y van a morir a Santa María, en donde son enterrados por Jorge. Esta historia es contada y desmentida, en parte o en su totalidad, por Jorge Malabia a un reconocible pero nunca nombrado Díaz Grey, narrador de *Para una tumba sin nombre*. Así por ejemplo, Jorge desmiente que la mujer que volvió a morir a Santa María haya sido Rita y afirma que Rita, aburrída del chivo, de la miseria y del propio Jorge, se había mandado mudar mucho tiempo antes y había sido sustituida por una prima, la que efectivamente había muerto. Por su parte, Tito afirma a Díaz Grey lo contrario: quien se había aburrído de la miseria y se había mandado mudar era la prima Higinia, mientras que la muerta era Rita. Finalmente, en su última charla con Díaz Grey, Jorge Malabia desmiente la totalidad de la historia, diciendo que se trata de un invento completo, que le contaron él y su amigo Tito. Cuando se cierra la historia, el narrador Díaz Grey declara que había escrito en pocas noches esa historia «con algunas deliberadas mentiras», y que no trataría de «defender[se] si Jorge o Tito negaran exactitud a las entrevistas».

En ese sentido, *Para una tumba sin nombre* ofrece, combinados magistralmente, los *loci* textuales onettianos: la realidad como fruto de una construcción artística, la dificultad de identificar los acontecimientos sucedidos, la superposición de enunciaciones contradictorias, el amor como esa «confusión sin esperanza» que Díaz Grey encuentra en la propia historia que escribe.

Sin embargo, como en otras ocasiones, es posible intentar identificar elementos provenientes de otros universos literarios, que llegan al texto onettiano. A esta identificación dedicamos estas páginas.²¹²

²¹² En tal sentido, en este artículo no abundaré en el insoslayable, y más reconocido, vínculo entre Onetti y la literatura anglosajona, sino que proseguiré los intentos de identificar en la obra de Onetti marcas y huellas del universo literario y lingüístico francés.

1. Bilitis, Litty

Es en 1959 que Onetti publicó *Una tumba sin nombre*, título que será modificado en la siguiente edición: *Para una tumba sin nombre*.

La modificación ha sido explicada como la enmienda de un error; sin embargo puede admitir otras explicaciones, quizás no contradictorias, pero que vinculan el texto onettiano con la literatura en lengua francesa. En efecto, llama la atención que ambos títulos retoman y traducen la diferencia que va de «Le tombeau sans nom» a «Pour un tombeau sans nom».

«Le tombeau sans nom» es el título de uno de los poemas que componen *Les chansons de Bilitis*, obra poética editada en 1894 por Pierre Louÿs; «Pour un tombeau sans nom» es el nombre de la composición musical que realiza Claude Debussy, en diálogo con el poema proveniente de *Les chansons de Bilitis*.

En su momento, *Les chansons de Bilitis* no pasó inadvertida, y no solo por sus valores literarios; Pierre Louÿs presenta estos poemas como «traducidos del griego» y los acompaña con un prólogo en que cuenta la «Vie de Bilitis», su autora, poeta nacida a comienzos del siglo VI antes de nuestra era, al oriente de Pamphylia, hija de un griego y de una fenicia, discípula de Sappho, viajera y amante. Según esta noticia biográfica que proporciona Pierre Louÿs, la tumba de Bilitis había sido encontrada por un señor M. G. Heim, cerca de Amathonte, la ciudad chipriota fundada por los fenicios y conocida por el culto a Afrodita. Sin embargo, poeta y poemas son obra de Pierre Louÿs, que borgesianamente²¹³ armó esa gran burla: presentar su propia obra como traducción de una ajena, como traducción de los versos de una pastorcita griega antigua de veintiséis siglos.

Hoy en día, *Les chansons de Bilitis* no resulta de fácil acceso, ni siquiera en las librerías francesas, en que se encuentran preferentemente otros textos de Pierre Louÿs, en particular sus novelas.²¹⁴ Algo bien diferente sucedía a fines de los años cuarenta. En Buenos Aires, la Editorial Poseidón creaba la Colección Áurea, compuesta por libros clásicos y modernos, de autores franceses y españoles, además de por obras capitales de la literatura universal, publicadas en traducción (no así los autores franceses, difundidos sin traducir...); esta colección se enriquecía también ilustrando los textos que editaba. Los primeros dos títulos publicados fueron *Los Sueños* de Quevedo y *Las Geórgicas* virgilianas; el

213 De hecho, Borges alude, sin nombrarlo, a Pierre Louÿs, en el marco de esa gran burla metafísica que es «Pierre Menard, autor del Quijote»; según este cuento, Pierre Menard publicó en 1899 un soneto simbolista en *La Conque*, periódico efectivamente fundado y dirigido por Pierre Louÿs, aunque para esa fecha —coincidente con el año de nacimiento de Borges— esta revista ya había dejado de salir... (cf. página electrónica del índice elaborado por el Borges Center, Universidad de Pittsburgh).

214 La Biblioteca Nacional, en Montevideo, cuenta con un ejemplar de la edición ilustrada de *Leda*, de 1898, y con uno de *Aphrodite, mœurs antiques*, fechado en 1901. Significativamente, en este ejemplar de *Aphrodite mœurs antiques* editado en 1910, una inscripción manuscrita indica que el libro fue adquirido por la BN en 1956, es decir tres años antes de la publicación de la primera edición de *Para una tumba sin nombre*. La tercera obra que posee la BN de Pierre Louÿs es una antología poética, editada bastante más tarde, en 1988.

tercero fue *Les chansons de Bilitis*, de Pierre Louÿs con ilustraciones de Raúl Soldi. El libro salió de la imprenta en agosto de 1945; curiosamente, salió de una imprenta uruguaya, montevideana.

Hubo entonces una circunstancia editorial rioplatense que pudo acercar *Les chansons de Bilitis* al lector Onetti, lo que se conjuga con las coincidencias antes señaladas con los títulos del poema de Louÿs y la composición de Debussy. Además, hay por lo menos otros dos lazos que habría que considerar.

Por un lado, las respectivas dedicatorias también acercan ambos textos. Pierre Louÿs escribe en la dedicatoria de *Les chansons de Bilitis*: «Ce petit livre d'amour Antique est dédié respectueusement aux jeunes filles de la société future».²¹⁵ Por su parte, Juan Carlos Onetti dedica *Para una tumba sin nombre* a alguien que, en 1959, también es una jovencita de la sociedad futura: su hija Litty, nacida en 1951. «Para Litty» dice la dedicatoria onettiana, con un «Litty» que, por obra de quien sea, rima con la acentuación casera (paroxítona) de «Bilitis».

Por otra parte, en el relato onettiano, un personaje fundamentalísimo — el chivo — recibe el nombre de «Jerónimo»: «Se llama Juan» dice el hombre; «Jerónimo — corrigió Rita».

Como se sabe, San Jerónimo es el santo patrón de uno de los varios oficios que ejerció Onetti: la traducción. También, el nombre de ese santo patrón remite a la farsa pergeñada por Pierre Louÿs, al presentarse como traductor de Bilitis, su inventada poeta griega. Por esto, finalmente, el nombre de traductor que recibe el chivo de Rita puede estar señalando que *Para una tumba sin nombre* también es la «traducción» o, mejor dicho, la traducción/invencción de otras escrituras: literarias, musicales, fílmicas.

De hecho, veinte años más tarde, en *Dejemos hablar al viento* (1979), Onetti se refiere explícitamente a Bilitis: «Antes las lesbianas usaban ajorcas para ser distinguidas por cófrades y ahuyentar a los hombres. Ahora, estoy fuera de moda, debe ser esto lo que emplean. Una diosa de Gomorra, el escudo de Bilitis» (p. 199). Quizás la película *Bilitis*, realizada en 1977 por David Hamilton e inspirada en el personaje forjado por Pierre Louÿs, no sea ajena al retorno de este nombre. En su momento, este estreno no pasó inadvertido, sino que produjo un pequeño escándalo. Sin embargo, el nombre Bilitis se había hecho presente tempranamente en Onetti; en *Tiempo de abrazar* (1934), hay una referencia al pasar: «... el escándalo lo armó la pobre Bilitis»,²¹⁶ como también hay una referencia a Debussy, páginas antes. Pocos años después, en *Tierra de nadie* (1941), Onetti vuelve a nombrar a Bilitis: «Claro luego tuve que ir a purificarme y me metí en

215 «Este librito de amor en la Antigüedad está dedicado respetuosamente a las muchachas de la sociedad futura.»

216 A continuación, Bilitis es tratada de «vieja inmunda», *Tiempo de abrazar*, p. 220; en cuanto a Debussy, también es denostado por un personaje que lo integra a una enumeración de temas vacuos: «En fin, siga hablando de los ángeles, los párpados, la cruz del sur y Debussy», *Tiempo de abrazar*, p. 167.

algo que debía ser Versalles o la casa de un estanciero. Después les cuento. Pero era un lenocinio, hay que decirlo. Madame Safó o Bilitis, una cosa así». Con diferente intensidad y según diferentes circunstancias editoriales, a lo largo de cuarenta y cinco años, Bilitis se asomó a la obra de Onetti.

2. Esmeralda, Gina y Rita

En diciembre de 1956 se estrena en París la tercera versión cinematográfica de *Notre-Dame de Paris*, la novela de Victor Hugo. Había habido dos previas: una con Lon Chaney, en 1923 y otra con Charles Laughton, en 1939. Esta tercera es dirigida por Jean Delannoy, tiene guión de Jacques Prévert y reparto estelar: Anthony Queen, Gina Lollobrigida y Alain Cuny. En Montevideo, el estreno tiene lugar en abril de 1957, en el cine Plaza.²¹⁷

Recuerdo el argumento de la obra hugoliana. En 1482, Claude Frollo, archidiácono de Notre-Dame, ha adoptado y protegido a Quasimodo, hombre sordo, tuerto y contrahecho, que se ocupa de tañer las campanas de la catedral; ambos profesan un amor poderoso por Esmeralda, joven gitanilla que suele bailar con su cabrita Djali en la explanada de Notre-Dame, despertando la admiración de quienes asisten al espectáculo, pero también los insultos de la Gudule. Esta vieja eremita, exprostituta, vive haciendo penitencia —desde que los gitanos le robaran a su hijita Agnès quince años atrás— en una especie de celda maloliente que da sobre la explanada de Notre-Dame en donde baila la gitanilla. Entre los enamorados de Esmeralda también se encuentran el poeta Pierre Gringoire, cuya vida ha sido salvada en una oportunidad gracias a la intervención de Esmeralda, y el capitán Phoebus, por quien late el corazón de la gitanilla, a pesar de la poca valía de ese galán. Los asedios del pérfido Claude Frollo y los consiguientes rechazos de Esmeralda causan la pérdida de la muchachita, acusada de brujería y condenada a la horca. Antes de la ejecución de la sentencia, habrá una anagnórisis, ya que la vieja eremita y Esmeralda se reconocerán como madre e hija: Esmeralda resultará ser Agnès, la hija robada quince años atrás por los gitanos. Por su parte, el poeta Pierre Gringoire se desentenderá de la gitanilla y elegirá salvar a la cabrita Djali. En cuanto a Quasimodo, luego de fracasar en los intentos de rescatar a Esmeralda, se rebelará contra el horrible Claude Frollo y lo defenestrará desde lo alto de Notre-Dame; luego irá a dejarse morir, abrazado al cadáver de Esmeralda, en el cementerio de Montfaucon.

El paralelismo entre Esmeralda y su cabrita Djali, y Rita y su chivo Jerónimo es patente:²¹⁸ ambas muchachas se ganan la vida «actuando» en la calle, una

217 Dato proveniente de Osvaldo Saratsola, *Cinestrenos en Montevideo*, disponible en <<http://www.uruguaytotal.com/estrenos/>>. Por su parte, la Biblioteca Nacional, en Montevideo, cuenta con numerosas ediciones en francés y en español de la novela hugoliana.

218 Josefina Ludmer analizó en términos simbólicos la existencia del chivo en *Para una tumba sin nombre*, su cercanía con Dionisos y con las formas diabólicas medievales (1977: 184-185). En rigor, ninguna de estas cargas depositadas en la figura del chivo es incompatible con mi análisis, que solo tiende a identificar y a analizar relaciones intertextuales. A las parejas

bailando en la plaza de Notre-Dame, en París, en compañía de una cabrita; la otra, contando embustes en la plaza de la estación Constitución, en Buenos Aires/Santa María, junto con un chivo.²¹⁹ Sobre ambos espacios físicos hay puntos de vista, literalmente hablando, desde los que a menudo se narra la historia: sobre la explanada de Notre-Dame dan las ventanas de la casa de la prometida del capitán Phoebus y la celda de la eremita; sobre la explanada de la estación Constitución da la habitación de la pensión en que viven Jorge Malabia y su amigo Tito. Físicamente, ambas muchachitas también son comparables, a pesar de las cargas opuestas que puedan alcanzar los comunes atributos nombrados: «Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des Andalouses et des Romaines» (*Notre-Dame de Paris*, p. 137)²²⁰ dice Victor Hugo; «una muchacha de unos diez y ocho, morena, con un poco de sangre india, riéndose todo el día» (p. 34) y «pequeña, oscura, miserable» (p. 26), dirá Jorge Malabia a Díaz Grey, el narrador de *Para una tumba sin nombre*.

Sin explayarnos más de lo aconsejable sobre la similitud fónica —y la italianidad compartida— entre el nombre «Rita» de la ficción onettiana y el nombre «Gina» de la actriz que interpreta a Esmeralda en la versión cinematográfica de 1956, puede sin embargo observarse que tanto en el nombre Esmeralda como en el nombre Rita hubo impostura. Esmeralda es el nombre impuesto por los gitanos que robaron a Agnès, la hijita llorada durante quince años por la Gudule; Rita es un nombre puesto en duda: «la mujer muerta que descansa en paz en el cementerio de Santa María no se llamaba Rita», le dice acercándose el final Jorge Malabia a Díaz Grey. Por otra parte, ambos personajes femeninos pasan sus últimos momentos en lugares desastrosos, en compañía de mujeres viejas

Esmeralda/Djali y Rita/Jerónimo quizás pueda agregarse la conformada por Emma Bovary y su *levrette* Djali, una hembra de galgo; agradezco a Beatriz Vegh el recuerdo del dato. Por cierto, en el antes referido *Les chansons de Bilitis*, la figura de la cabra es recurrente, lo que se aviene con el bucolismo imperante en estos poemas supuestamente compuestos por una antigua pastora griega (Pierre Louÿs la nombra «une petite bergère de montagnes»). En particular, en «Le tombeau de Bilitis», en su primer epitafio, Bilitis, dirigiéndose al Pasante, lo exhorta a no sacrificarle la cabra negra: «Et ne sacrifie pas pour moi la chèvre noire; // mais, en libation douce, presse sa mamelle // sur ma tombe [...]».

219 La notoria diferencia de edades —Esmeralda tiene los años de las muchachas de Onetti, quince o dieciséis, y Rita tiene treinta y cinco, según informe de la autopsia— queda aludida y quizás anulada en: «La historia —dijo para ayudarse o para anunciar— empezó hace mucho, dos años en cuanto a mí, o más. Pero cuando digo más no se trata de la misma mujer. La mujer y el chivo, la mujer que fue joven y el cabrón que fue cabrito [...]» (*Para una tumba sin nombre*, Montevideo: Arca, 1967, p. 26). Más adelante en el texto, se evocará a una Rita de «diez y ocho» años, edad en que conoce a Jorge Malabia en Santa María (p. 32). Por otra parte, la incertidumbre con respecto a la identidad de la mujer enterrada en Santa María —Rita o Higinia— o con respecto a la realidad de la historia contada problematiza la edad «verdadera» del personaje femenino.

220 «No era muy alta, pero lo parecía, por lo enhiesto de su fino talle. Era morena, pero se notaba que a la luz del día su piel debía de tener ese hermoso reflejo dorado de las andaluzas y de las romanas.»

e inmundas: Esmeralda, en la mazmorra nauseabunda de su recobrada madre; Rita, «en el rancho de una parienta, cuñada o tía», de «una vieja inmundada en todo caso». Y, curiosamente, el texto onettiano agrega: «Pero no abuela, no llegaba a ser indispensable para que ella hubiera nacido» (*Para una tumba sin nombre*, p. 20), precisión cuya mordacidad disimula (¿o subraya?) la posibilidad de que se tratara de la madre, vínculo que queda sin nombrar.

Dijimos antes que el nombre «Jerónimo» que recibe el chivo de Rita podía ser vinculado con el santo patrono de los traductores y, por ende, con la fingida traducción de Pierre Louÿs y con la impropia «traducción» al español que hacía Onetti de *Notre-Dame de Paris*; ahora puede comentarse el nombre del personaje masculino que regala el chivo a Esmeralda. Este personaje se llama «Ambrosio»; en consecuencia, con él y con Jerónimo, ya quedan nombrados dos de los cuatro Padres de la Iglesia, puesto que Rita desecha el también bíblico, pero menos paternal, nombre «Juan», con que Ambrosio llama al chivo que regala a la muchacha.

Junto con estas convergencias puntuales, cabe destacar otras más estructurales. Esmeralda y Rita mueren ambas. El relato hugoliano, particularmente extenso (650 páginas en edición de bolsillo), termina contando lo que fue de cada personaje, luego de la muerte de Esmeralda: Claude Frollo, como ya dije, defenestrado por Quasimodo, su hermano Jehan Frollo muerto por los guardias llamados a defender la catedral, la madre de Esmeralda, la Gudule, muerta del dolor de haber encontrado a su hija para inmediatamente perderla; incluso el capitán Phoebus, agrega el narrador, tuvo un final trágico, puesto que se casó con su prometida... En ese recuento, no se omite decir que Pierre Gringoire logró salvar a la cabra y obtuvo muchos éxitos como poeta trágico. Finalmente, la novela se cierra con la imagen de un Quasimodo que se había dejado morir en el cementerio, ya hecho polvo y todavía abrazado al cadáver de Esmeralda.

Ahora bien, se recordará que en *Para una tumba sin nombre* la narración se inicia con el entierro de Rita: con una exposición de los hábitos funerarios de Santa María y lo inhabitual del funeral que se prepara.

Todos nosotros, los notables, los que tenemos derecho a jugar al póker en el Club Progreso y a dibujar iniciales con estremecida vanidad al pie de las cuentas por copas o comidas en el Plaza. Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María. [...] Pero esto no lo sabíamos; este entierro, esta manera de enterrar (pp. 9-11)

Dicho de otra manera, si *Notre-Dame de Paris* termina en el cementerio de Montfaucon con el cadáver de Esmeralda en brazos de Quasimodo vuelto al polvo, *Para una tumba sin nombre* empieza con los trámites funerarios en Santa María, para el entierro de Rita, que expresamente se señala como fuera de lo común: «Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María. [...] Pero esto no lo sabíamos; este entierro, esta manera de enterrar». (pp. 9-11). Por otra parte, si en la novela hugoliana, quien quedó prendado de la cabra, al punto de preferir salvarla, fue el poeta Pierre Gringoire, en el relato onettiano es

Jorge Malabia, el personaje joven y poeta, quien se hace responsable hasta el fin de Jerónimo, el chivo de Rita, al punto de que declara haberlo enterrado en el jardín de su casa. (En *Notre-Dame de París*, Pierre Gringoire es el esposo casto con quien Esmeralda celebra desposorios según el rito gitano, aunque enamorado de la muchacha, no impide su muerte; Jorge Malabia, cuenta su amigo Tito, también estuvo por casarse con Rita, a quien sin embargo deja morir, según acusación del mismo Tito.)

A estas coincidencias que hacen a detalles y elementos estructurales compartidos, se suman otras, de índole más general, puesto que tienen que ver con comentarios que salpican *Para una tumba sin nombre*, y que aparecen en boca de unos y otros personajes sin que siempre se entiendan sus razones de ser.

Entre estos, en un primer conjunto, pueden ubicarse todos los comentarios que señalan el carácter «literario» de la historia que se está contando. Véase por ejemplo: «el viejo Grimm» (dueño de la «Cochería Suiza») y «Miramonte» son los nombres de los dueños de las funerarias que se reparten el mercado de la muerte santamariano; por cierto puede ahí encontrarse una alusión bromista a «Suiza» y «la Suiza de América», sobre todo que los «notables» prefieren para esos menesteres al original suizo (Grimm) y no a su avatar autóctono (Miramonte). Ahora bien, el nombre «Grimm», además de aludir (imprecisamente) a «lo suizo», evoca muy precisamente el apellido de Jacob y Wilhelm Grimm, los autores de las pretendidas recopilaciones de cuentos populares que se conocen como «los cuentos de los hermanos Grimm». Dicho de otro modo, de entrada aparece un personaje cuyo apellido coincide con el de un celebrísimo par de cuentistas de cuentos ajenos, o presentados como ajenos. Enunciativamente, esto queda plasmado, en el relato onettiano, a través de los diferentes planos de la enunciación; en algunas oportunidades, el lector lee el relato que hace Díaz Grey que cuenta lo que contó Jorge Malabia que contó Rita, o el comisionista Godoy o Tito Perotti. Esto se armoniza sin dificultad con la afirmación: «hubo un hombre que inventó el cuento para viajeros» (p. 61), afirmación que alcanza también al cuento (¿del tío?) que Rita hace a los viajeros que descienden del tren en Constitución, pero cuyo campo de referencia no se agota ahí.

Junto con esto, se insiste en el carácter mentido del chivo:

«Un chivo no nacido de un cabrón sino de una inteligencia humana, de una voluntad artística» (pp. 40-41).

«El chivo. La complicación, el artificioso perfeccionamiento que agregaba la presencia del chivo» (p. 39).

«Tan blanco, inmóvil y perfecto como un chivo de juguete. Tan increíblemente fiel a la idea que puede tener de un chivo un niño o un artista fracasado que se ganara la vida trabajando para una fábrica de animales de juguete. Era una mentira, y continuó siendo esa estimulante mentira durante toda la historia» (p. 40).

«Un chivo de juguete» (p. 40).

«Entonces, como queda dicho, un chivo de mentira, reservado estratégicamente en la sombra, traído fácilmente, con un tirón de cuerda, como una impresionante máquina bélica, al punto de ataque. Rígido, falso» (p. 41).

«Y todavía estaríamos juntos, creo, si no fuera por Jerónimo; porque a él le dio por inventar a Jerónimo, y cuando el pobrecito creció y yo entré a quererlo, no pudo soportarnos» (p. 48).

En el relato onettiano, la insistencia en el carácter mentido, ficticio, literario o teatral (suerte de máquina que entra en escena desde las bambalinas) del chivo, subraya que, simultáneamente, este chivo es la garantía de que haya creencia: «¿Quién puede dejar de creer si ve al chivo?» (p. 53). También, ese elemento mentido, propio de «un artista fracasado» es fundamental: «Tenemos al chivo y deduzco que es lo más importante» (p. 42); «Enorme y quieto, blanco sucio, creciendo a cada minuto, desinteresado de la gente y sus problemas, hediendo porque sí. El cabrón, que es lo que cuenta» (p. 56). Difícilmente uno pueda decidir cuál de los sentidos de «cuenta» debe contar en esta afirmación, por lo que se entenderá que el cabrón tiene fundamental importancia («cuenta») porque de él fluye el relato («cuenta»).

Entonces, la condición mentida, literaria y/o teatral del chivo está señalando que se trata de un ser que proviene del mundo de los cuentos; la insistencia en su carácter «inventado» no marca (solamente) una excepcionalidad con respecto a otros chivos más naturales, sino que marca su linaje literario. Por ser él quien «cuenta», toda la historia queda marcada inevitablemente por esa prosapia ficcional.

Por otra parte, en el relato onettiano se alude a una culpa, que recae sobre unos y otros, aunque se concentra en Jorge Malabia: «Estaba [...] exigiendo mi condenación. Tal vez le hubiera hecho bien, pero no quise dársela» (p. 37), cuenta Díaz Grey a propósito de Jorge Malabia. «Lástima que ella esté muerta y la culpa sea de él», (p. 78) dice Tito a Díaz Grey, acusando a su amigo. Antes, el propio Jorge Malabia había dicho:

Pero entonces lo único que me importaba era la piedad [...] Y además, el rencor contra el mundo. Esto al pie de la letra: todo el mundo, todos nosotros. Lo que recordaba iba nutriendo la piedad, el rencor y el remordimiento [...] Yo me salvo siempre» (p. 25).

Su «rencor contra el mundo», pide Jorge Malabia, debe ser entendido «al pie de la letra», es decir «todo el mundo, todos nosotros»; el lector puede entonces entender que «todo el mundo» abarca a todos los personajes de Santa María que, de una manera u otra, estuvieron presentes en la vida y en la muerte de Rita: Jorge, su hermano Federico, su mujer Julita, el amigo Tito, el comisionista Godoy, los «notables», quizás el propio Díaz Grey. Quizás también, «todo el mundo» llega hasta Buenos Aires, hasta Ambrosio y su inventado chivo.

También, siguiendo «al pie de» otra «letra», uno puede entender que esa culpa distribuida entre la gente de Santa María —entre «todos nosotros»— es comparable a la que recae sobre los múltiples autores de la muerte de Esmeralda: desde el mal aconsejado y muy cruel rey Luis XI hasta el poeta Pierre Gringoire, pasando por el pérfido archidiácono Claude Frollo y el desleal capitán Phoebus.

Las ediciones anotadas de la novela hugoliana suelen señalar una variación en un subtítulo. Actualmente, la primera parte del último capítulo de la narración lleva por título «Le petit soulier», en referencia al zapatito que Agnès/Esmeralda calzaba cuando su rapto, y que habiendo conservado desde su infancia, debía permitir —y de hecho permitirá— el reconocimiento de su madre. En el manuscrito de Hugo, este capítulo fundamental llevó por título «La chèvre est sauvée» [La cabra se salvó]; la variación es todavía más significativa si se tiene en cuenta que dicho manuscrito no contiene prácticamente ninguna tachadura y que solo tres subtítulos, en una sesentena, sufren modificación. La variación señala entonces el paso que va de la salvación de la cabra al sacrificio de Esmeralda.

Porque en esos universos poco piadosos y con escasa justicia que son el París de Victor Hugo —el de 1482, el de 1832— y la Santa María de Onetti, no hay lugar para la sustitución metafórica: no hay intervención divina que ponga a salvo la vida de Esmeralda o de Rita —la vida de la hija— propiciando en su lugar la inmolación de un carnero.

Epílogo

En la biografía de Bilitis, Pierre Louÿs afirma que «La fin de son existence pastorale fut attristée par un amour sur lequel nous savons peu de chose bien qu'elle en parle longuement».²²¹ Esta doble condición de su historia amorosa —hecha de palabra copiosa e insuficiente— pone en entredicho la posibilidad de «saber», si de historias de amor se trata. Convicción no muy ajena a la de Díaz Grey, cuando contando la historia de Rita y su chivo encuentra la «confusión sin esperanza» que es el amor, «confusión sin esperanza» hecha con los inevitables fracasos que ocasiona la pretensión de ordenarlo —de volverlo inteligible— mediante su relato. Las enigmáticas predilecciones del hugoliano Pierre Gringoire y del onettiano Jorge Malabia por la cabrita Djali y por el chivo Jerónimo bien pueden ilustrar este juego, a veces llamado literatura, que pretende comprender narrando, y cuyo fracaso previsto es su fuerza.

221 «El fin de su existencia pastoral estuvo entristecido por un amor del que sabemos poca cosa, aunque ella hable mucho sobre él.»

El infierno compartido: «La venganza de una mujer» de Barbey d'Aurevilly y *El infierno tan temido*

1. A modo de prólogo: una garantía a toda prueba

En «La literatura: ida y vuelta», Onetti afirma: «*El infierno tan temido* ocurrió, realmente, en Montevideo. La anécdota me fue contada por Luis Batlle Berres, a quien continué queriendo y admirando. Me advirtió que yo carecía de la pureza necesaria para transformarla en un relato».²²²

En estas palabras se deslizan dos habituales clichés onettianos: la literatura como escritura de «la vida» y, consiguientemente, «la pureza» como sustancia que el vivir adultera, perjudicando el escribir. Claro que, en este caso, la contundencia de la afirmación onettiana procede de la autoridad en la que se recuesta, Luis Batlle Berres, amigo querido y admirado por Onetti y, sobre todo, figura cuya investidura presidencial lo coloca por encima de cualquier suspicacia literaria, o propia de literatos. Declarar *El infierno tan temido* en la línea transmisora —bajo el patrocinio— de uno de los principales presidentes que tuvo Uruguay en el siglo xx significa sustraer o, por lo menos, intentar disuadir cualquier indagatoria en cuanto a su paternidad, o paternidades. En todo caso, podría incitar a la identificación de las personas históricas que vivieron esa «anécdota».

Con algunas variantes —no figura el nombre de Luis Batlle Berres—, una explicación coincidente es dada por Onetti en «Autorretrato»:

nació de una anécdota que me contaron, y la persona que me la refirió me aconsejó no escribirlo porque yo carecía de la inocencia necesaria para hacerlo. Sin embargo la idea me fascinaba e intenté varias veces escribirla con toda su carga de crueldad y de odio. Pero el cuento no avanzaba. Hasta que alguien me sugirió que lo encarara como una historia de amor.²²³

Por su parte, en las notas correspondientes de las *Obras Completas III*, se indica que en «numerosas ocasiones contó Onetti que la anécdota que dio origen a este cuento era real». También se indica que la mismísima Dolly Muhr recuerda la dificultad que tuvo Onetti para «encontrar el tono de esa narración, y que solo dio con él cuando ella le sugirió que éste debía ser un cuento de amor y no de venganza».²²⁴

222 J. Ruffinelli, *Réquiem por Faulkner...*, o. cit., p. 198.

223 «Autorretrato» [1974] recogido en *Obras Completas III*, o. cit.

224 «Notas a la edición de *El infierno tan temido*» en *Obras Completas III*, o. cit.

2. Una garantía puesta a prueba

Sin embargo, existe una marcada convergencia entre *El infierno tan temido* y la nouvelle «La vengeance d'une femme», que compone el libro *Les diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly, autor francés habitualmente catalogado como «moralista» y como «satánico». Por ejemplo, escribe Léon Bloy: «Le redoutable moraliste des *Diaboliques* n'a voulu que cela, un trou d'aiguille, assuré que l'enfer est plus effrayant à voir ainsi que par de vastes embrasures».²²⁵ De hecho, en el prefacio de la primera edición de esta obra, Barbey d'Aurevilly se define como «un moraliste chrétien, mais qui se pique d'observation vraie, quoique très hardie»;²²⁶ en ese mismo prefacio, el autor se preocupa por distinguir el título «Les diaboliques» de un cercano «les diableries»: en estas historias, afirma, no se trata de «diabluras», sino de *diabolismo*.

(En la biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, existen dos ejemplares, en francés, de *Les diaboliques*. Una edición de 1922 proviene de la biblioteca personal de Horacio Arredondo; otra edición, de 1951, formó parte de la biblioteca de Ángel Rama. En la BN, se encuentran dos ejemplares de *Las diabólicas*, una edición de 1901, realizada en Barcelona y otra de 1975, también barcelonesa. A esto se suman otras obras, en francés y en español, de Barbey d'Aurevilly.)

De entrada, entonces, aparece el vínculo entre «el infierno» del título onettiano y «las diabólicas» del título del libro de Barbey en donde se publica «La venganza de una mujer». En cuanto a «enfer» —«infierno»— se hace presente en el texto de Barbey en el primer párrafo, cuando el narrador declara: «je n'ai pas vécu —du moins jusqu'ici— dans un autre enfer que l'enfer social» (2005: 280).²²⁷

En cuanto a la anécdota, las semejanzas son patentes. En ambos casos se trata de la incomprensión y del repudio silencioso que un hombre dispensa a su esposa cuando esta lo pone al tanto de su adulterio, esposa que en consecuencia decide vengarse, haciendo de su propio cuerpo el instrumento de la venganza, al entregarse a una serie de hombres y procurar que la mancilla quede documentada y se propague hasta llegar a oídos del esposo incomprendido y de los suyos, o de lo más suyo del hombre. Entre ambos textos, notoriamente varían algunos detalles y la perspectiva de la narración. En Barbey, la historia es contada por un narrador que asume la perspectiva de un joven cliente de la esposa vengadora (prostituida), quien a su vez escucha la historia que esta mujer le relata y quien luego conoce de boca del capellán que la asistió en la agonía, su muerte de prostituta corroída por la enfermedad; básicamente, es la perspectiva de la vengadora, con sus razones

225 «El temible moralista de *Las diabólicas* solo quiso esto, el ojo de una aguja, convencido de que el infierno es más escalofriante visto así que a través de grandes panoramas.» Esta cita aparece en la contratapa de las ediciones de bolsillo contemporáneas (2005) que se hacen de *Les diaboliques*, ilustrando así lo consolidado del juicio. Por cierto, el asunto tiene sus vueltas, como se verá más adelante.

226 «Un moralista cristiano, pero que se jacta de observación veraz, aunque muy osada», p. 41.

227 «[...] yo no he vivido, al menos hasta ahora, en otro infierno que no sea el infierno social.»

y sus ambigüedades. En Onetti, la historia es contada por un narrador cercano al hombre casado, por lo que se trata de la perspectiva del objeto de la venganza, con sus razones y sus incomprendiones. Difieren los marcos de la historia: en Barbey, se trata de una aristócrata italiana casada con un grande de España, cinco veces duque, descendiente de los antiguos reyes godos y aliado de los merovingios franceses por su antepasada Brunilda; en Onetti, se trata de una actriz de un teatro municipal casada con el encargado de Carreras —y ahí quizás algo se juega entre lo que va de un noble caballero español a un encargado de Hípicas sanmariano— de un diario de provincia. Difiere, también, el carácter del adulterio: en Barbey, se trata de un amor poderosísimo y absolutamente casto;²²⁸ en Onetti, se trata de un desliz circunstancial, entendido por la protagonista como un avatar pasajero de su poderoso y constante amor conyugal.

Fuera de estas variaciones, predominan las coincidencias que atañen tanto a la propia anécdota como a sus detalles e interpretaciones. En efecto, a la antes planteada similitud en las historias contadas por Barbey y Onetti, se suma un detalle fundamental, a saber, el modo de propagación de la venganza, que solo se consumará como tal en la medida en que el marido tome conocimiento de ella. En Onetti, se recordará, el modo de propagación son las fotos que la esposa repudiada comienza a enviar a su marido y a sus allegados. En Barbey, la protagonista espera que «el rumor» llegue a oídos de su esposo, tal como se lo explica al joven cliente a quien le cuenta su historia de venganza, y que le ha preguntado si el duque sabe en qué se había convertido ella:

—S'il ne le sait pas, il le saura un jour, —répondit-elle, avec la sécurité absolue d'une femme qui a pensé à tout, qui a tout calculé, qui est sûre de l'avenir.— Le bruit de ce que je fais peut l'atteindre d'un jour à l'autre, d'une éclaboussure de ma honte! Quelqu'un des hommes qui montent ici peut lui cracher au visage le déshonneur de sa femme [...] (2005, p. 305).²²⁹

La duquesa devenida prostituta ayuda «al rumor» haciendo alarde de su condición, así, en la puerta de la habitación en que se prostituye, ha colocado una tarjeta, profusamente iluminada, en donde reza: «Duquesa de Arcos de Sierra Leona»; igualmente, hizo grabar una lápida en la que figuran sus nombres y títulos, junto con la mención «prostituta arrepentida muerta en la Salpêtrière», aunque más tarde se sabrá que el «arrepentida» fue autoría del

228 Cabe señalar que si bien la protagonista de Barbey justifica reiteradamente su venganza como una consecuencia del martirologio al que su marido había sometido a su casto amante (luego de hacerlo matar por unos esbirros, el duque arranca el corazón del amante y lo entrega a unos mastines para que lo devoren), de hecho, el plan de venganza de la duquesa empieza a tomar forma mucho tiempo después de este crimen, luego de meses de padecimiento del silencio punitivo que le dispensa el esposo (cf. *Les diaboliques*, París: Flammarion, 2005, p. 309). Volveremos sobre este punto más adelante.

229 «Si no lo sabe, lo sabrá un día, —respondió con la seguridad absoluta de una mujer que pensó en todo, que calculó todo, que está segura del porvenir. —Cualquier día de estos, el rumor de lo que yo hago puede alcanzarlo con la salpicadura de mi deshonra. Alguno de los hombres que vienen hasta aquí puede escupirle en la cara la deshonra de su mujer [...]»

cura, más que de la duquesa vengativa, que muriendo en la mayor ignominia culminaba satisfactoriamente su obra.

Sin embargo, la protagonista de Barbey para cumplir su venganza no ha dejado todo librado al «rumor», puesto que recurre a otro procedimiento, notablemente coincidente con el elegido por la protagonista de Onetti. En efecto, la duquesa de Arcos lleva en su brazo una pulsera con el retrato de su marido, retrato que ella contempla absorta en los momentos de mayor pasión con sus clientes, y retrato al que ella muestra sus deshonras, tal como le explica a su joven interlocutor:

—Quand je me suis enfuite de Sierra-Leone, j'ai emporté avec moi le portrait du duc, pour lui faire voir, à ce portrait, comme si c'avait été à lui-même, les hontes de ma vie! Que de fois je lui ai dit, comme s'il avait pu me voir et m'entendre: «Regarde donc! regarde!» Et quand l'horreur me prend dans vos bras, à tous vous autres, -car elle m'y prend toujours: je ne puis pas m'accoutumer au goût de cette fange! -j'ai pour ressource ce bracelet (p. 307).²³⁰

Tanto es así que, entregado con voluptuosidad al placer que le prodiga la duquesa, el joven cliente no obstante experimenta, al mismo tiempo y sin que todavía haya mediado ninguna explicación por parte de la mujer, que «Alors, l'idée qu'il *posait pour un autre*, —qu'il était là pour le compte d'un autre— [...] (p. 292).²³¹

Llamativamente, las fotos en Onetti y el retrato en Barbey cumplen exactamente la misma función vengadora, con un fundamento mágico en el francés —se apuesta a que el retrato del duque vea tal como el duque puede ver— que a su vez es revelador del componente mágico que reside en el texto uruguayo: se apuesta a que la foto de la actriz hiera tal como la actriz puede herir.

Otros detalles coinciden. En ambos casos, el relato arranca en la noche; en ambos casos, los personajes femeninos aparecen textualmente por primera vez en la calle, en posiciones «bajas» y mirando —atrayendo— a los transeúntes. Onetti, en el párrafo en que nombra a su protagonista, dice:

Por aquel tiempo, ella estaba mirando a los habitantes de Santa María desde las carteleras de El Sótano, Cooperativa Teatral, desde las paredes hechas vetustas por el final del otoño. Intacta a veces, con bigotes de lápiz o desgarrada por uñas rencorosas, por las primeras lluvias otras, volvía a medias la cabeza para mirar la calle, alerta, un poco desafiante, un poco ilusionada por la esperanza de convencer y ser comprendida (p. 155).

230 «Cuando huí de Sierra Leona, llevé conmigo el retrato del duque, para que ese retrato viera, como si se hubiera tratado del propio duque, las infamias de mi vida. Cuántas veces le dije, como si él hubiera podido verme y oírme: «¡Mira, pues, mira!» Y cuando el horror me embarga en los brazos de ustedes, de todos ustedes —puesto que siempre me embarga, ya que no puedo acostumbrarme a este gusto a fango— el brazalete es mi socorro.»

231 «Él estaba *posando para otro*, que él estaba ahí por cuenta de otro.» El cursivado es del propio texto francés.

Por cierto, el nombre de la compañía teatral —«El Sótano»— es perfectamente acorde con los nombres usuales con que era bautizado el teatro independiente de entonces (piénsese en «El Galpón»); sin embargo, «el sótano» también se configura como una versión urbana y degradada de la profundidad infernal. Si lo último que lectores (y sanmarianos) tendrán de la protagonista femenina de Onetti son sus fotos obscenas, lo primero habrá sido su imagen callejera, en el cartel que la anuncia en el teatro de premonitorio nombre y desde donde la futura esposa repudiada miraba la calle. En cuanto a la protagonista de Barbey, su joven cliente la encuentra merodeando por una calle llamada «la rue Basse-du-Rempart», calle y lugar que suscitan una serie de precisiones por parte del narrador, que insiste en su topografía desnivelada con respecto a los alrededores. Así comienza la narración:

Vers la fin du règne de Louis-Philippe, un jeune homme enfilait, un soir, la rue Basse-du-Rempart qui, dans ce temps là, méritait bien son nom de la Rue Basse, car elle était moins élevée que le sol du boulevard, et formait une excavation toujours mal éclairée et noire, dans laquelle on descendait du boulevard par deux escaliers qui se tournaient le dos [...] cette espèce de ravin sombre... (p. 282).²³²

En este ambiente topográfica y toponímicamente «bajo» la duquesa hace la calle, y el narrador dirá del futuro cliente de esa noche: «vio con sorpresa todo el lujo piafante de cortesana,²³³ toda la soberbia impudente de prostituta embriagada de sí misma y de las sedas que arrastraba, hundirse en la calle Baja de la Muralla, la deshonra del bulevar de entonces» (p. 285).

Sin duda, esta compartida topología y toponimia —teatro «El Sótano», «calle Baja de la Muralla», «barranco sombrío», «hundirse en la calle»— denuncian un común destino infernal, o diabólico, con sus *loci* subterráneos.

También puede señalarse que ambos maridos, objetos de la venganza, responden con el mismo silencio y la misma incompreensión, una vez puestos al tanto del adulterio por sus respectivas cónyuges. En Onetti, «la incompreensión» aparece vinculada a la protagonista femenina desde la primera aparición. Como se señaló antes, la protagonista de «El infierno tan temido», desde los afiches del teatro, mira la calle «con esperanza de convencer y ser comprendida».

A lo largo del relato onettiano, la palabra «compreensión» volverá una y otra vez, como reclamo, como afán, como límite, como anagnórisis enigmática:

232 «Hacia fines del reinado de Luis Felipe, un hombre joven se dirigía, una noche, por la calle Baja de la Muralla que, en esos tiempos, merecía bien su nombre de “Baja”, porque era menos elevada que el suelo del bulevar, y formaba una hondonada siempre mal iluminada y negra, en la cual se descendía desde el bulevar por dos escaleras [...] esta especie de barranco sombrío»

233 Traduzco, a pesar de su rareza en español, «luxu piaffant de courtisane» por «lujo piafante de cortesana», ya que ese atributo equino de la protagonista de Barbey nos remite al oficio del protagonista de Onetti —periodista de Hípicas— así como al reiterado «yegua» que su colega Lanza imputa a la mujer que envía las fotos. (Téngase en cuenta que, en francés, «jument», «hembra del caballo», no equivale al insulto rioplatense «yegua».)

Comprenderás que después de esto —tartamudeó la abuela [...] Comprenderás —repitió con furia, con la voz cómica y envejecida. Y sin comprender; demostrando a pesar de noches y de frases que no había comprendido nunca. Volteado en su cama, Risso creyó que empezaba a comprender, que como una enfermedad, como un bienestar, la comprensión ocurría en él. [...] La comprensión sucedía en él y él no estaba interesado en saber qué era lo que comprendía.

Finalmente, como se recordará, esa comprensión que experimenta el protagonista masculino dará lugar a una nueva forma de incomprensión, esta vez definitiva y letal:

Un hombre que había estado seguro y a salvo y ya no lo está, y no logra explicarse cómo pudo ser, qué error de cálculo produjo el desmoronamiento [...] Se había equivocado, insistía; él y no la maldita arrastrada que le mandó la fotografía a la pequeña, al Colegio de Hermanas (pp. 168-169).

En cuanto al duque, también adolece de incomprensión: «—Mais puisque lui, le duc, ne m'avait pas comprise, puisqu'il se croyait au-dessus de Vasconcellos [...]» (p. 301).²³⁴ Nótese que el duque es flagrantemente poco comprensivo de la situación cuando, advertido por su propia esposa del amenazante adulterio, le responde a esta «*dédaigneux et tranquille*» (p. 300) (desdeñoso y tranquilo) que el rival enamorado «*Il n'oserait !*» (p. 301) (No se atreverá).

Porque si algo comparten ambos protagonistas masculinos de Barbey y de Onetti es el haberse imaginado por encima de cualquier circunstancia, de forma tal que, sin haberlo comprendido, desencadenaron lo que no buscaban. El periodista de Hípicas, con su «lema» repetido «Todo puede suceder y vamos a estar siempre felices y queriéndonos»; el duque, con su errado juicio sobre su rival: «No se atreverá».

Claro que la incomprensión que lucen los sendos protagonistas masculinos es muy parecida a la que podemos experimentar los lectores de estas ejemplares historias sobre la ambigüedad amorosa. Véase si no. La duquesa cuenta que su casamiento con el duque fue exento de amor y ordenado por el deber, mientras que el apasionado amor que profesó por su amante fue absolutamente casto: «*jamais les lèvres d'Esteban n'ont touché les miennes et qu'un baiser déposé par lui sur une rose, et repris par moi, me faisait évanouir*» (p. 302);²³⁵ en cambio, la entrega física que realiza en el ejercicio de su venganza tiene tal voluptuosidad que despierta la atención del cliente (joven pero experimentado en amores, como se nos explica largamente). Tanto llama la atención del muchacho que este piensa que la duquesa no puede tener semejante comportamiento con todos los clientes, so pena de no resistir físicamente.

234 «Puesto que él, el duque, mi marido, no me había comprendido, puesto que él se creía por encima de Vasconcellos.»

235 «Nunca los labios de Esteban tocaron los míos, y un beso depositado por él sobre una rosa y por mí recogido me hacía desvanecer.»

En ese sentido, el muy moralista Barbey, dedica largos párrafos a describir en detalle los éxtasis voluptuosos que viven la duquesa y su cliente, éxtasis nacidos y destinados a la venganza del esposo. Sin embargo, así como sospechamos del afán moralizador de Barbey, que tan gustosamente dedica largos párrafos a mostrar los raptos amorosos de «la diabólica», podemos igualmente sospechar del «odio» vengativo de la duquesa. Por lo pronto, eso es lo que sospecha su joven cliente, en un diálogo por demás esclarecedor de lo que está en juego, de la ambigüedad instalada.

En efecto, cuando el muchacho ve a la duquesa que, en plena voluptuosidad, contempla absorta el retrato que pende de su brazaletes, inmediatamente experimenta celos, y quiere saber si se trata del retrato de su amante, cosa que la duquesa niega. Sin embargo, el joven insiste: «—Peut-être ne l'est-il plus —dit Tressignies—. Mais tu l'aimes encore: je l'ai vu tout à l'heure dans tes yeux» (p. 294);²³⁶ y la duquesa sigue negando: «Ah! tu ne connais donc rien ni à l'amour, ni à la haine? —s'écria-t-elle. —Aimer cet homme! Mais je l'exècre! C'est mon mari!» (p. 294).²³⁷

Como se dijo antes, el muchacho que lee en los ojos de la duquesa amor por el hombre del retrato (por el marido) dista de ser inexperto, y el narrador se encarga de relatarnos sus variadas experiencias con variadas mujeres en Europa y en Asia. En consecuencia, no hay razón para no creer sus palabras, tanto como las de la duquesa que las niegan.

A una conclusión análoga llega, por lo menos provisoriamente, el protagonista de Onetti, al descubrir la continuidad en el afecto de la muchacha pueblerina y dominguera que lo miraba de lejos y de la mujer que ahora lo desafiaba desde las fotografías soeces: «Por qué no, llegó a pensar, por qué no aceptar que las fotografías, su trabajosa preparación, su puntual envío, se originaban en el mismo amor, en la misma capacidad de nostalgia, en la misma congénita lealtad».

En ese sentido, podría concluirse que la incompreensión resulta de la desatinada voluntad de encontrar la univocidad —el amor o el odio—, ahí donde solo hay ambigüedad: amor y odio.

Finalmente, unas palabras a propósito del nombre de la protagonista de Onetti, Gracia César. Como se dijo, la protagonista de Barbey proviene de una aristocrática familia italiana, y lleva por nombre completo, tal como figura en su lápida, «Sanzia-Florinda-Conception de Turre Cremata, duchesse d'Arcos de Sierra-Léone». Independientemente de una posible consonancia entre «Gracia» y «Sanzia», en el texto de Barbey son constantes las referencias al mundo romano, cuando de caracterizar a la duquesa se trata. Es así que el color azafrán de su vestido es comparado con el «color amado por las jóvenes romanas» (p. 284), ya en la habitación su indumentaria liviana es comparada con la de «una gladiadora

236 «—Quizás ya no sea más tu amante —dijo Tressignies—. Pero tú lo quieres todavía: acabo de verlo en tus ojos.»

237 «¡Ah! ¿Tú entonces nada conoces ni del amor ni del odio? —exclamó. ¡Amar a este hombre! ¡Pero si yo lo execro! Es mi marido».

que va al combate» (p. 290), así como también es comparada con una de las «antorchas vivas de los jardines de Nerón» (p. 290), con una cortesana tentando a San Antonio pintada por Veronese (p. 291), con Agripina (pp. 280, 296), con Mesalina (p. 296) y, sobre todo, con la mujer de César...²³⁸

En cuanto al propio César, aparece como quien envenenó a algunos antepasados de la duquesa (p. 298).

Sin duda, hay otras líneas comparativas, por ejemplo, con la Judith pintada por Vernet, pero las líneas persistentes tienen que ver con la antigua Roma aristocrática, en consonancia con el linaje de la duquesa de la Torre Cremata, y con el nombre italianizante que tendrá luego la protagonista de Onetti.

3. A modo de epílogo: alegaciones familiares

La historia que cuenta Barbey d'Aurevilly en «La venganza de una mujer» viene precedida de una larga introducción en que critica «La littérature, qu'on a dit si longtemps l'expression de la société, ne l'exprime pas du tout» (p. 279).²³⁹ Por esto mismo, luego de una reflexión sobre el carácter de los crímenes contemporáneos, «más intelectuales que físicos», el autor decide contar un «crime civilisé enfin, dont rien n'appartient à l'invention de celui qui le raconte, si ce n'est la manière de le raconter» (p. 282).²⁴⁰

Esta advertencia en el inicio del cuento retoma la ya realizada por Barbey d'Aurevilly en los prefacios del libro: «Pourquoi les *Diaboliques*? Est-ce pour les histoires qui sont ici ? Ou pour les femmes de ces histoires? Qui sait? Les Histoires sont vraies. Rien d'inventé. Tout vu. Tout touché du coude ou du doigt» (Primer prefacio de diciembre de 1870, p. 39).²⁴¹ Y también: « Ces histoires sont malheureusement vraies. Rien n'en a été inventé. On n'a pas nommé les personnages: voilà tout! On les a masqués» (Primer prefacio de mayo de 1874, pp. 41-42).²⁴²

238 La duquesa se compara a sí misma con la mujer del César, cuando cuenta que su esposo, para mantener las apariencias, solo le dirigía la palabra en público: «el duque no me dirigió más la palabra, si no era breve y ceremoniosamente ante sus gentes, puesto que la mujer de César no debe ser sospechada, y yo debía seguir siendo a ojos de todos la impecable duquesa de Arcos de Sierra Leona» (2005: 309). En ese mismo pasaje, la duquesa se extiende sobre sus propias dotes de actuación: «Hay en mí la poderosa fuerza de disimulación de mi raza, que es italiana [...] Fui totalmente impenetrable. Gracias a esta disimulación [...]» (p. 309), lo que permitiría observar otro rasgo compartido por ambos personajes femeninos, la actuación de Gracia César y la simulación de quien debe actuar como la mujer del César.

239 «La literatura moderna, de la que durante tanto tiempo se dijo que era la expresión de la sociedad, siendo que no la expresa de ningún modo.»

240 «Un crimen *civilizado* en el cual nada pertenece a la invención de quien lo cuenta, si no es la manera de hacerlo.»

241 «¿Porqué *Las Diabólicas*? ¿Es por las historias contadas aquí? ¿O por las mujeres de esas historias? ¿Quién sabe? Las Historias son verdaderas. Nada fue inventado. Todo fue visto. Todo tocado con el codo o con el dedo.»

242 «Estas historias son lamentablemente verdaderas. Nada en ellas fue inventado. No se ha nombrado a los personajes, eso es todo. Se los enmascaró.»

Las alegaciones de veracidad nos suenan conocidas. También en ese sentido Onetti quiso seguir y prolongar el juego infernal, puede conjeturarse; por otra parte, quizás también pueda conjeturarse que la benéfica sugerencia de Dolly Muhr proponía, justamente, alejarse de la unívoca perspectiva de «venganza» que anunciaba el título «La vengeance d'une femme».

«Ahí está Balzac»: una presencia cercana en *El pozo*

1. Entre afines: Proust, Wilde, Balzac, Onetti

En *Contre Sainte-Beuve*, Marcel Proust critica el poco ojo de Sainte-Beuve, que no pudo percibir la grandeza de un escritor como Balzac. Entre otros méritos de Balzac, Proust se refiere a «esa admirable invención» que consistió en «mantener a sus personajes en todas las novelas» (1989: 213). Por otra parte, su fineza intelectual y sus propias elecciones estéticas llevan a Proust a reflexionar sobre Balzac y su «realismo» desde una antípoda sin embargo subyugada, puesto que Proust recuerda las hasta hoy muy citadas palabras de Oscar Wilde: «¿La mayor desdicha de mi vida? La muerte de Lucien de Rubempré en *Esplendores y miserias de las cortesanas*». Con agudeza, Proust observa que «la vie», lamentablemente, iba a enseñarle a Wilde que había dolores más hondos que los que nos producen los libros, si bien a continuación, proustianamente, Proust concluye que en la «predilección» y en el «entermecimiento» de Oscar Wilde por la muerte de Lucien de Rubempré había algo «dramático», que superaba la compartida identificación de los lectores con el punto de vista dolorido de Vautrin/Balzac ante el destino aciago de su protegido/personaje. Ese dramatismo residía preponderantemente en que, años más tarde, Wilde sería el propio Lucien de Rubempré. Escribe Proust:

Y el fin de Lucien de Rubempré en la Conciergerie, viendo desmoronarse toda su brillante existencia mundana bajo la prueba de que compartía su intimidad con un condenado a trabajos forzados solo era la anticipación —desconocida entonces para Wilde, es verdad— de lo que habría de sucederle a Wilde (1989, p. 211).

En estas dialécticas observaciones, Marcel Proust articula, a su manera, el gran tema decimonónico del modelo y la copia, o la gran búsqueda de un orden de precedencia en el par «vida» y «arte». Este tema también se plasmará en Onetti, de manera constante en su ficción y ocasionalmente formulado como reflexión, como se verá más adelante.

En lo inmediato, desearía mostrar cómo Onetti distó mucho de cometer el desacierto de Sainte-Beuve, y esto desde mucho antes de que tuviera oportunidad de leer *Contre Sainte-Beuve*, obra que recién se publicó en Francia en 1954, a

más de treinta años de la muerte de Marcel Proust, y a la que Onetti se refiere explícitamente y con conocimiento de causa en un artículo de 1975.²⁴³

De entrada, podría evocarse una compartida extravagancia. Es fama que Balzac, en su lecho de muerte, llamaba a gritos a Horace Bianchon, el gran médico que atraviesa toda su *Comedia humana*. Onetti se refiere a una variación de este mito balzaciano, cuando recuerda: «Y Balzac, abrazando lloroso a un amigo en plena calle para comunicarle: ¡He tenido que matar a Fulano!, otra víctima, claro».²⁴⁴ En cuanto al propio Onetti, en los manuscritos que conserva la BN, figura, de su puño y letra, una breve esquelita que Larsen le dirigió a su autor: «Un fuerte abrazo de tu muy amigo Larsen».²⁴⁵ Del francés al uruguayo, el juego con la indecisa frontera entre «vida» y «obra» pegó una vuelta de tuerca: al quijotesco llamado de Balzac, que toma la ficción como la vida misma (actitud tradicional y livianamente tildada de «demencia»), responde el más inquietante saludo de Larsen, que responde como todo un hombre.

(Por si todavía fuera necesario, estas mínimas anécdotas del juego entre autores y personajes ilustran los límites y los inconvenientes del encasillamiento de Balzac y de Onetti bajo el rótulo de escritores *realistas*.)

Por otra parte, como es patente, Onetti adopta y adapta la «admirable invención» balzaciana, al desplegar un elenco de personajes que vuelven una y otra vez en sus novelas. Sin embargo, bastante antes de que este procedimiento quedara instalado en el sistema novelístico onettiano, es posible encontrar un temprano rastro balzaciano, en *El pozo*.

2. Esplendores y miserias, en *El pozo*

En efecto, tan temprano como en su novela de 1939, Onetti crea dos personajes cuyos nombres y oficios tienen reminiscencias balzacianas, del Balzac justamente encomiado por Wilde, el de *Esplendores y miserias de las cortesanas*. En *El pozo*, Ester, la prostituta y Cordes, el poeta, forman un par —no una pareja— con quien Eladio Linacero tuvo, por separado, similar experiencia, frustrante, o fracasada:

Solo dos veces hablé de las aventuras con alguien. Lo estuve contando sencillamente, con ingenuidad, lleno de entusiasmo, como contaría un sueño extraordinario si fuera un niño. El resultado de las dos confidencias me llenó de asco. [...] Cordes, primero, y después aquella mujer del Internacional. Claro que no puedo tenerles rencor y si hubo humillación fue tan poca y

243 En su artículo dedicado a Felisberto Hernández, concluye Onetti: «Agrego que se casó seis veces y con mujeres disímiles. Doy estos datos en homenaje al malhumor de Sainte-Beuve, que estropeaba cada lunes el apetito de los Goncourt y sostenía que era imposible hacer buena crítica sin conocer la vida íntima de cada víctima». («Felisberto, el *naïf*» [1975] recogido en *Obras Completas III*, o .cit.)

244 «Reflexiones de un autócrata» [1978], recogido en *Obras Completas III*, o .cit.

245 Cf. Alma Bolón «De puño y letra...», o. cit. Puede presumirse que esta inscripción de puño y letra de Onetti fue realizada en sus últimos años.

olvidada tan pronto que no tiene importancia. Sin proponérmelo, acudí a las únicas dos clases de gente que podrían comprender. Cordes es un poeta; la mujer, Ester, una prostituta. Y sin embargo... (1965, p. 22).

Ahora bien, es difícil no vincular el par que componen la prostituta Ester y el poeta Cordes con la pareja central de *Esplendores y miserias de las cortesanas*, la cortesana/prostituta Esther y el poeta Lucien Chardon de Rubempré, aquel cuya muerte constituía la principal desdicha en la vida de Wilde, que terminó imitándola. La similitud de oficios y de nombres se acentúa si se tiene en cuenta que «Chardon» se traduce en español por «cardo», significante aún más cercano a «Cordes».

Esta presunción parece confirmada en el párrafo inmediatamente posterior al que arriba cité, correspondiente con la presentación al lector de Cordes y de Ester que realiza Eladio Linacero. En efecto, en seguida después de referirse por primera vez al poeta y a la prostituta, Linacero cuenta que la noche anterior había vuelto a los reservados del Forte Makallé con una mujer llamada Hanka. Este nombre tiene resonancias no latinas, como tan a menudo sucede con los personajes de Onetti, pero también mantiene un sorprendente parecido con el nombre de la amante durante dieciocho años, y luego esposa de Balzac, la condesa Hánska, noble polaca que recién al final de su vida accedió a convertirse en su esposa. Y, párrafos más adelante, cuando relata el encuentro y la conversación en el reservado del Forte Makallé, Linacero dice: «Claro que terminamos hablando de literatura. Hanka dijo cosas con sentido sobre la novela y la musicalización de la novela. Qué fuerza de realidad tienen los pensamientos de la gente que piensa poco y, sobre todo, que no divaga» (1965, p. 24). Sin duda que esta Hanka lleva veinte años a Linacero y no es su contemporánea, como sí lo era la condesa Hánska de Balzac; sin duda que nada enamora a Linacero, contrariamente al afamado amor de Balzac por Hánska. Sin embargo, el nombre de Hanka vuelve, en *El pozo*, entretrejiéndose con la historia de Ester y de Cordes.

Por otro lado, cabe recordar el inicio de la historia que Linacero intenta compartir con Ester y que fracasa por la incompreensión que despierta, concluyendo de ese modo la relación entre ambos. Así es el inicio: «Hace un rato estaba pensando que era en Holanda, todo alrededor, no aquí. Yo le digo Nederland por una cosa. Después te cuento» (p. 38).

Ahora bien, hay que suponer que, en aquellos años finales de la década del treinta, en la vida de Onetti todavía no se había manifestado la presencia de la holandesa Ana María Pikelharing, con quien se casaría en 1945. Hay que suponer, también, que cuando Eladio Linacero sitúa en Holanda la historia que con absoluto fracaso relata a la prostituta Ester, sabe de qué habla: la cortesana Esther balzaciana lleva por apellido Gobseck o Van Gobseck y es una judía holandesa, hija de Sarah van Gobseck, llamada «la bella holandesa», iniciada en la prostitución a los dieciséis años y sobrina de un usurero holandés, detalle nada menor, puesto que por esa condición se convertirá en millonaria

heredera, aunque su suicidio acaezca en la ignorancia de este radical cambio de suerte, antes de que la noticia pueda llegar a sus oídos.

3. Una presencia insoslayable

Por aquellos años de *El pozo*, el poeta Lucien Chardon de Rubempré de *Esplendores y miserias de las cortesanas* también parece haberse hecho presente de otro modo más tangencial, en la escritura onettiana. En carta de 1938 a Julio C. Payró, escribe Onetti: «Adiós bal musette y Louvre y 14 de julio y el muelle Malaquais y todo lo que uno aprendió y quiso (excepción hecha de su ortografía)» (2009, p. 81).

Hasta hoy en día, una de las glorias del muelle Malaquais es que ahí se sitúa el apartamento que alquila Lucien Chardon de Rubempré y que comparte con su benefactor, el ex convicto de la justicia y jefe de truhanes Vautrin/Carlos Herrera. Cuando años más tarde Onetti escriba *La vida breve*, en los juegos de Mami y de Stein con el plano de París, también volverá el Quai-Malaquais, nombrado a continuación de la rue de Tournon, en uno de cuyos apartamentos vivió Balzac.

También, por aquellos años, rondará la presencia del muy balzaciano Oscar Wilde en nota en la recién nacida *Marcha*, en que Onetti retoma su ya viejo²⁴⁶ ir y venir entre «vida» y «literatura»:

Decía Wilde —y es una de las frases más inteligentes que se han escrito— que la vida imita el arte. Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad. Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban (*Réquiem por Faulkner...*, p. 28).²⁴⁷

También estará Wilde en *Tierra de nadie*, dando lugar a discusiones sobre la verdadera «vida artista»; como también en *Tierra de nadie* habrá una fugaz Éster, caracterizada como una joven «linda» y «rica».

Contrariamente a Proust, nombrado con constancia y devoción,²⁴⁸ Balzac no aparece nombrado con insistencia en la pluma de Onetti, salvo en una seguidilla que ocupa la década de los setenta y se inicia en una conversación con

246 Viejo tema en relación con los entonces escasos años de Onetti, puesto que el asunto ya había estado estructurando sus primeros textos «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo» (1932) o «El posible Baldi» (1936).

247 Publicado en uno de los primeros números de *Marcha*, el 25 de agosto de 1939, pocos meses antes de la salida de *El pozo*.

248 Por ejemplo: «Y de esta lucha sin valederas esperanzas, de este desafío aceptado por un condenado a muerte [...] nació, acaso, la obra literaria más importante del siglo XX. [...] Al rescatarse a sí mismo —escribiendo febril, obstinado, poseído, los tomos necesarios para que la serpiente se mordiera la cola y el moribundo en el umbral de la vejez se fundiera con el niño de Combray— descubrió, obligó a vivir a un mundo convincentemente universal a fuerza de ser fanáticamente proustiano.» («Marcel Proust. Nota para un aniversario» [1947] recogido en *Obras Completas III*, o. cit.) Y también: «En busca del tiempo perdido importa más que

Emir Rodríguez Monegal, durante la que Onetti opina con soltura sobre la obra balzaciana: «En Balzac hay miles de ejemplos de personajes que aparecen un momento en una obra y apenas si uno tiene tiempo de conocerlos, y después resulta que son protagonistas de otras novelas importantes. Y lo mismo te podría decir de Faulkner».²⁴⁹

Hacia fines de ese decenio, se sucederán las referencias: véase más arriba la evocación de un Balzac lloroso por la muerte de un personaje propio, evocación que aparece en un artículo de 1978, no muy lejos de la mención del balzaciano primo Pons, integrante de una selecta lista de «personajes-personas» amigos de Onetti. En un artículo de 1979, Onetti deplora la pérdida de las bibliotecas que tuvo, y con ellas, la pérdida de las «obras completas de Balzac, Cervantes, Shakespeare, Dostievski, Proust».²⁵⁰ A fines del mismo año 1979, es recordado Balzac y «sus negocios editoriales y el fracaso».²⁵¹ En texto aproximativamente fechado en 1978, Onetti se refiere, al pasar, al «inmenso ejemplo de Balzac».²⁵²

La seguidilla balzaciana se cerrará en 1980 durante otra conversación, esta vez con Eduardo Galeano, quien pregunta a Onetti por los escritores a los que siempre vuelve. «Faulkner, Balzac, que no se parecen en nada», es la respuesta.²⁵³

No obstante, antes, Onetti habrá realizado la evocación de Balzac más potente, la que resuena con mayor fuerza: «El escritor está sometido a su compromiso esencial con la condición humana: solo que yo creo que el mensaje se tiene adentro y sale. Ahí está Balzac, por ejemplo, pintando una sociedad entera y quizás jamás se propuso hacerlo: lo hizo simplemente».²⁵⁴

El sencillísimo «Ahí está Balzac» onettiano suena como la constatación de una presencia patente, insoslayable, cercana, constante, actual: «ahí está, pintando una sociedad entera». El presente de «ahí está» y el gerundio «pintando» confieren a Balzac la fuerza de la presencia que siempre estuvo y que seguirá estando, la fuerza de una evidencia a la que alcanza y sobra con aludir rápido, dado su poderío, constante e incólume, ajeno a las veces que se lo nombre.

todo lo que se ha escrito en Hispanomérica desde hace un siglo y medio». («La literatura: ida y vuelta» en *Réquiem por Faulkner* y otros artículos: 195).

249 «Conversación...», o. cit., recogido en *Obras Completas III*, o. cit.

250 «Reflexiones de un perdedor» [1979] recogido en *Obras Completas III*, o. cit.

251 Ídem

252 «Escritores profesionales» [s/f, aprox. 1978] recogido en *Obras Completas III*, o. cit.

253 «Conversación con Eduardo Galeano» [1980] recogido en *Obras Completas III*, o. cit.

254 «La literatura ida y vuelta» en J. Ruffinelli, *Réquiem por Faulkner...*, o. cit., p. 200.

Epílogo: Onetti francés y no francés

1. Robar si es necesario, mentir siempre

Los estudios aquí presentados distan de haber agotado la identificación de la presencia de la lengua, la literatura y la civilización francesa en Onetti. Quedan sin anotar recurrentes referencias a los omnipresentes Napoleón y Proust, así como numerosos cabos sueltos, por ejemplo, las referencias del propio Onetti a Gaston Leroux (*El misterio del cuarto amarillo*, *El perfume de la dama de negro*)²⁵⁵ o los rastros en la tempranísima *Tijera de Colón* de la revista *Pucky*, con sus traducciones de los folletines «La segunda esposa de Napoleón I», «La vuelta de Bonaparte a Francia» y las aventuras del pirata «Surcouf».²⁵⁶

Tal abundancia no debería sorprender. Si en 1970, en conversación con Emir Rodríguez Monegal, Onetti declara su espléndida indiferencia a las fuentes en que se abreva un escritor, unos decenios antes, en carta a Julio E. Payró y refiriéndose al personaje de una obra de teatro hoy perdida, escribe: «El personaje me fue sugerido por un libro de Carco que usted me prestara y que se titula algo así como *La fin du milieu*. Y en el tercer acto se encuentran cosas de las que hemos conversado juntos; entre ellas, el teléfono de *Jean de la lune*» (10/7/1937). Y algunos pocos años más tarde, en otra carta a Payró, también escribe: «debo hacerle una confesión [...] todo lo que he escrito, todo lo que he mostrado a usted y el resto de la humanidad como obra mía es robado» (18/1/1943). Cuarenta años más tarde, en su *Decálogo*, Onetti insistirá: «9. No desdeñar temas con entraña narrativa, cualquiera que sea su origen. Robar si es necesario. 10. Mentir siempre».²⁵⁷

Una vez constatada la inequívocidad de esta preceptiva y una vez celebrado el enorme provecho para las letras con que se consumó su aplicación, también quedan por dilucidar los virajes que pegaron esos materiales ajenos, en el proceso de reescritura al que los sometió Onetti.

255 Jorge Ruffinelli, «Juan Carlos Onetti: Creación y muerte de Santa María» en *Palabras en orden*. Xalapa: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana. 1985: 83-139, citado por Lee Williams, cf. nota 180.

256 Remito aquí a «The metafiction (and modernism) of Quiroga, Arlt and Onetti: Debunking the pre-boom lacuna», tesis doctoral de Lee Williams (University of Miami, 2005), disponible en la biblioteca del CEIL, FHCE, Universidad de la República.

257 «Misceláneas. Onetti por Onetti», recogido en *Obras Completas III*, o. cit.

2. La moral ortográfica

En anteriores oportunidades intenté mostrar cómo, en Onetti, la moral también tiene una dimensión lingüística, propiamente gramatical, por lo que los juegos con la ortografía quedan confinados, contrariamente a otros autores (Jarry, Vallejo, Queneau, Cortázar, etcétera), al espacio exclusivamente privado. De ahí que esos juguetes puedan aparecer en los manuscritos, en donde Onetti titula sus cuentos «Biage», «Harbol» o «Gusticia», grafías que obviamente no traspasan el ámbito privado de las libretas y los cuadernos de borradores. De igual modo, cuando Onetti se autodirija una exhortación que también es una confesión poco gloriosa, la ortografía se desarticula y se burlará de la posible gravedad del exhorto autoacusatorio: —«Y a no joder más Juan Ucho»—, en una inscripción que tampoco estará destinada a salir de la privacidad de sus libretas caseras.

Junto con estos juegos privados con la regla gramatical, Onetti mantiene una doble práctica: por un lado, como también lo demuestran sus manuscritos, su atención a la norma de la corrección ortográfica y sintáctica es constante, mostrando al mismo tiempo que la voluntad de respetarla, su conocimiento seguro y profundo; por otro lado, no cesa de denunciar a los «gramático[s]» de «buenas costumbres y de estilo desinfectado».²⁵⁸ Volveré más adelante sobre este aspecto.

En esta suerte de paradoja en la que —en nombre de una regla mejor o de su ausencia— se denuncia la moral gramatical que al mismo tiempo se cultiva con devoción, el juego con la lengua francesa se sitúa en un espacio intermedio entre la privacidad de los manuscritos y la escritura narrativa édita: se sitúa en la correspondencia con Payró y en algunos artículos periodísticos, en donde vienen los calcos, los neologismos, los juegos entre dos idiomas. También, como se vio en estas páginas, en contadas circunstancias y, sobre todo, de manera muy discreta, el calco del idioma francés se instala en la escritura novelística y cuentística édita.²⁵⁹ En cuanto a los juegos neológicos a partir del español («el ahoraquimismo», «Lewis Carroll era lolítero») y del inglés («cuántos waspitos», «forma popiana de las artes plásticas») son muy escasos y también se confinan a los artículos periodísticos.

En ese sentido, puede pensarse que el idioma francés le permite a Onetti realizar algunos gestos «vanguardistas» (de juego con las reglas de la corrección académica del idioma) que, en los textos de ficción, realiza con menos frecuencia, así como le ofrece un terreno de juego y de complicidad con los «mayores» respetados, en particular con Julio E. Payró y Carlos María Quijano.

258 Para un desarrollo de este tema, remito a mi artículo «De puño y letra...», o. cit., y, en este libro, a los capítulos «Antiintelectualismo a pura tinta» y «Pureza e inmundicia en Céline y Onetti».

259 Para un desarrollo de este tema, remito en este libro al capítulo «La piedra en el charco y otros calcos».

Los juegos con el idioma francés permiten a Onetti no solo jugar la comedia burlona de sus propios conocimientos letrados —como si la pertenencia o cercanía con la institución gramatical (y por ende, con la Escuela) fuera un galardón que solo debe lucirse con aversión—, sino que sobre todo constituyen un momento de desgarrar y de opacamiento de una escritura, por otra parte, de una asombrosa tersura y perfección sintáctica, propia del gran estilista que es Juan Carlos Onetti.

Como si hubiera un saber lingüístico —sobre la lengua francesa— que conviene asumir bajo la forma degradada de la parodia, de la burla, so pena de ser ubicado con quienes no se quiere estar.

3. La degradación de las damas

La cuestión de la moral tampoco está ausente de las transformaciones que sufren los personajes femeninos que llegan de las letras francesas a la escritura onettiana, prácticamente todos sometidos a algún proceso de degradación o de adulteración, quizás comparable con «el Picasso» que llega hasta la tapa de *El pozo*.

Véase, por ejemplo, el paso que va desde la muy pura Virginie (la protagonista de Bernardin de Saint-Pierre), o desde la igualmente pura e innominada —casta diva— protagonista de «L'inconnue» de Villiers de L'Isle-Adam, que proféticamente explica a Félicien de la Vierge la imposibilidad de su compartido amor y luego desaparece en París, o desde la también muy casta protagonista femenina de «L'inconnue de la Seine» de Jules Supervielle que ansía morir completamente, hasta la muchacha protagonista de *La cara de la desgracia*, muerta ahogada como la Virginie de Bernardin de Saint-Pierre, quizás suicidada en el mar como la desconocida de Supervielle se había suicidado en el Sena: quizás asesinada, pero sin duda solamente ella mancillada por el entorno delictivo de su peripecia, en la que el hermano del protagonista —de su fugaz amante— es un cajero prófugo que desfalcó la caja de su empresa y que luego de su suicidio deja como sobreviviente a una mujer —Betty— física y moralmente degradada, que en posición simétrica con la muchacha sorda (son concuñadas) intenta obtener dinero del hermano del estafador, es decir, del protagonista. Esta muchacha casta y desconocida —la muchacha sorda de *La cara de la desgracia*—, contrariamente a las otras Virginies y otras desconocidas ahogadas que la precedieron, es también y sobre todo mancillada por el giro policial que toma su muerte, con su cadáver expuesto a la mirada de los policías, en un viejo galpón costeño.

Calíbrese también el paso desde la ultra icónica pareja romántica que forman la muy joven gitana Esmeralda y su cabrita Djali, que bailan y cantan en la explanada de Notre-Dame y despiertan los amores desmesurados de Quasimodo, del sabio Claude Frollo y del poeta Gringoire, hasta la mujer envejecida y descuidada que es Rita junto con su chivo Jerónimo, con el que pide limosna contando embustes a los transeúntes de la Plaza Constitución, en Buenos Aires.

O la distancia entre Euphrasie —nombre de pila de Cosette, la protagonista de *Les misérables*, encarnación (hasta hoy en la lengua francesa corriente) de la infancia martirizada, niñita protegida del súper héroe Jean Valjean y luego esposa de Marius, hijo de un héroe napoleónico— y la Eufrasia onettiana; por no hablar del paso entre la Joséphine de Beauharnais, que aunque personaje histórico impresionó los corazones como solo puede hacerlo un personaje de ficción y las Josephine o Josefina onettianas.

O el recorrido que va desde la Sanzia-Florinda-Conception de Turre Cremata, «duchesse d'Arcos de Sierra-Léone», protagonista de «La vengeance d'une femme» de Barbey d'Aurevilly hasta la Gracia César de «El infierno tan temido», recorrido que no solo indica el paso de la aristocracia romana a la democracia batllista, sino que también indica una pérdida de altura de los instrumentos de la venganza: en Barbey, la duquesa lleva su venganza hasta la destrucción completa de su propio cuerpo; en Onetti, la actriz lleva su venganza hasta la destrucción completa de Risso, su marido.

También, nótese la degradación que sufre la condesa Hánska, amada compañera y preciada consejera durante dieciocho años de Balzac, devenida una Hanka que, hablando de literatura, aturde y aburre a Eladio Linacero, en un reservado del Forte Makallé.

O la transmutación que sufre la cortesana Esther van Gobseck balzaciana devenida Ester, la prostituta de *El pozo*, degradación que, en este caso, nada tiene que ver con la condición social o con el oficio —ambas son prostitutas mantenidas por los hombres—, sino con la diferente índole de sus caracteres. Obsesivo objeto de deseo del anciano barón de Nucingen, diáfana y etérea, Esther literalmente se sacrifica —se suicida— en aras de facilitar el casamiento de su amado poeta Lucien Chardon de Rubempré con una joven aristócrata: se suicida en un acto de comprensión extrema de las ambiciones mundanas de su amado. En cambio, la Ester onettiana ni es adorada por una encarnación novelesca de algún barón de Rothschild ni ama a ningún poeta, sino que es paga por los hombres que ocasionalmente encuentra en un bar de copas: esta Ester no solo no se redime enamorándose del intentado poeta Eladio Linacero, sino que cuando este pretende compartir con ella sus intentos poéticos —sus creaciones— lo malinterpreta en grado sumo, expresándose con bajeza y necesidad: «—¿Pero por qué no reventás?».

(En este punto, de ningún modo debería entenderse que la sociedad pintada por Balzac reposa en idílicas relaciones en que los ancianos barones millonarios protegen a las diáfnas muchachitas. Muy por el contrario, como es sabido, la *Comedia humana* es una historia de manipulaciones, de relaciones de poder, de subyugaciones, de sojuzgamientos, de engaños y de ambiciones sin fin, en un mundo en que todo parece permitido por una única y férrea ley: la multiplicación sin tregua del lucro y del placer. Sin embargo, ese propio exceso de transparencia de la representación produce personajes más lineales y más fácilmente caracterizables. En ese sentido, es difícil dudar de la redención que, suicidio mediante,

alcanzan Lucien Chardon de Rubempré y Esther van Gobseck. Estos dos personajes renuncian —y de paso denuncian— al proceso de putrefacción social en que están envueltos, poniéndole fin con su propia muerte. A pesar de tener, y hasta en exceso, todos los atributos indispensables para el juego de masacre social, cada uno de los dos, por su lado, decide sustraerse a la degradación, cumpliendo con la *kallos thanatos* de los héroes, con la bella muerte que llega en el momento de esplendor máximo. Claro que, como ya no hay epopeya alguna que vivir y en la que morir, esa muerte redentora solo puede venir de mano propia; de ahí, de ese acto que los aniquila y los immortaliza, cabe conjeturar el ya referido desconsuelo de Oscar Wilde ante la muerte de Lucien de Rubempré.)

Ahora bien, la degradación moral —y no el descenso social— que sufren las mujeres provenientes de las letras francesas en la escritura onettiana seguramente pueda atribuirse a la preocupación moral que preside la creación de Onetti, y que comparte con tres autores nombrados en estas páginas y presentes en las suyas, Louis-Ferdinand Céline, André Gide y Barbey d'Aurevilly, aunque de ellos se diferencie grandemente.

Porque, patentemente, ni Balzac, ni Victor Hugo, ni Bernardin de Saint-Pierre, ni Proust, ni Villiers de L'Isle-Adam, ni siquiera Baudelaire son moralistas, ya que se encuentran mucho menos interesados en la cuestión del bien y del mal que en el desentrañamiento y en la exposición de los procedimientos políticos que gobiernan la vida de los hombres, su tiempo, su duración, sus cambios, su memoria, su progreso, su pérdida, su justicia, su libertad, su lenguaje, sus deseos.

La preocupación moral onettiana se tramita por otra vía que la de Céline, cuyo ejercicio constante del humor grueso, escatológico, negro, chanchito, proliferante, verborreico, impiadoso, intransigente —del que solo los niños parecen quedar resguardados— contrasta, en Onetti, con un humor más amortiguado, más intelectual, más sutil e inconstante. En cierto sentido, podría decirse que, en Céline, el ejercicio irrestricto del humor, con la consiguiente ambigüedad que supone reírse de lo terrible, suspende —desarma desde dentro— el juicio moral que, por otra parte, sobreabunda proliferantemente en sus panfletos, como se verá más adelante. En cambio, en Onetti, la suspensión del juicio moral —al mismo tiempo deseado y buscado— no pasa por la fuerza develadora del humor, sino por la maestría con que mediante técnicas narrativas finísimas muestra la imposibilidad de narrar, la imposibilidad de conocer lo sucedido y, por lo tanto, la imposibilidad del juicio moral.

En Gide, autor tan presente en Onetti, el ejercicio de la introspección consiste en preguntarse machaconamente por la autenticidad de los juicios que provienen de los buceos en la conciencia, consiste en preguntarse por su carácter definitivo y no destinado a ser sustituido por obra de un siguiente zambullón introspectivo en las profundidades del fuero íntimo. Onetti, magistralmente, evitó esta perspectiva moral, trasladando el problema desde los escollos y las engañifas

de la conciencia hasta la problemática inherente al narrar y al lenguaje con que se narra, irreductiblemente parcial, ambiguo, excesivo, deficitario, desfalleciente.

En cuanto a Barbey d'Aurevilly, el regocijo con que da cuenta de lo que explícitamente condena, por ejemplo en «La vengeance d'une femme», o los enigmas que no se resuelven, pero revelan bajeza en la nobleza, por ejemplo en «Le rideau cramoisi», también hacen de él un moralista de los empeñados en suspender el juicio moral, aunque por vías ajenas a Onetti.

4. La moral antiescolar

Finalmente, cabe señalar otro aspecto, quizás el fundamental, en que la preocupación moral de Onetti se diferencia de la de sus colegas franceses moralistas. Este aspecto incumbe lo que he llamado «el antiintelectualismo» de Onetti, su prédica contra los «gramático[s]» de «buenas costumbres y de estilo desinfectado».

En esta dimensión moral de un asunto pedagógico y político, Onetti no está solo, aunque no está con sus colegas franceses que, si bien muy a menudo están dispuestos a burlarse de los «académiciens», son muy excepcionalmente partidarios de la denuncia de la institución escolar y de su saber letrado.

Como contraejemplo muy notorio pero casi desconocido en Uruguay, citaré las maravillosas novelas panfletarias, de fines del siglo XIX, escritas por el *commu-nard* Jules Vallès y dirigidas contra la Escuela y sus enseñanzas supuestamente estériles, así como las polémicas a las que entonces dieron lugar.²⁶⁰ Por cierto, en este caso, de ningún modo ha de perderse de vista que se trata de una obra de ficción, es decir, provista de una poderosa fuerza de autocontradicción, de ambigüedad enriquecedora y de hesitación significativa. (Otro cantar es la diatriba antiescuela que produjo el sociólogo Pierre Bourdieu, de nefasta y extendida penetración en Uruguay.)

En una nota periodística de 1983, Onetti vuelve a la carga en contra de la escuela, en una evocación de corte autobiográfico:

La infancia amorosa de aquel niño fue muy desdichada. No porque no se enamorara en vano de alguna compañera de clase, sino porque le fue imposible amar a ninguna de las maestras que le tocaron en suerte. Más tarde conoció que en alguna parte existían maestras jóvenes, bienhumoradas, esbeltas, que recibían con sonrisas manzanas obsequiadas por niños de amor a primera vista. O por alumnos adulones que, camino del colegio, había frotado y refrotado la fruta en una manga hasta darle un aspecto incomible de cera. Pero el niño homónimo no fue afortunado. En el recuerdo sus maestras sucesivas parecían elegidas para que odiase el colegio. Ahora, tan tarde, llegó el momento de una venganza que ya no puede herir a nadie. Las inventó hirsutas, predesodorantes, con caras caballunas, mal engordadas, solteronas, no bastante queridas [...] Y todo

²⁶⁰ Remito aquí a mi artículo «La escritura y el lugar: errante como un deseo», *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, 6/7 2012, pp. 27-41.

esto, lector paciente, como abusivo prólogo de la alegría que me invadió cuando abriendo mi periódico me encontré con un titular que decía: *Un millón de niños no irán hoy al colegio*.²⁶¹

Casi diez años antes, en su conferencia «Por culpa de Fantomas», Onetti había situado el origen de su condición de lector, y por ende de escritor, en tres lugares, ajenos e incluso excluyentes, de la escuela. Un primer lugar había sido «uno de esos armarios que ya no se ven más por el mundo, [...] Bueno, yo me escondía adentro con un gato y un libro [...] allí permanecía durante horas»; un segundo lugar había sido la casa de un pariente lejano, poseedor de la colección completa de *Fantomas*, casa a la que se dirigía a diario, recorriendo los diez kilómetros que lo separaban del volumen deseado. El tercer lugar es, de acuerdo a como lo presenta Onetti, explícitamente excluyente:

Yo me hacía la rabona, como se dice en Montevideo —aquí se dice hacer novillos. Y me encerraba en el Museo Pedagógico, que tenía una iluminación pésima. Y me tragué todas las obras de Jules Verne. Todo. [...] Claro, mi familia creía que yo estaba en la escuela o en el liceo —no me acuerdo en esa época. Después largué el liceo, sí, porque nunca pude aprobar dibujo. Nunca: fracasé en todos los intentos que hice. Así que por no saber dibujar no pude ser abogado, por ejemplo.²⁶²

Si en la primera cita, la escuela onettiana es simplemente el lugar de la fealdad opresora, instigadora de aduloneras que convierten en cera a una rozagante manzana, en este segundo fragmento citado, la escuela es donde no está la lectura, así como es el lugar de las reglas perfectamente absurdas: para ser abogado hay que saber dibujar...

Para contrastar esta evocación onettiana de la escuela, no es necesario remontarse hasta la descripción que hace Charles Péguy de quienes, gracias a estas palabras, pasarán a ser conocidos como los «húsares negros»:

Nuestros jóvenes maestros eran hermosos como húsares negros. Esbeltos, severos, con el talle ceñido, serios y un poco trémulos por su precoz, por su súbita omnipotencia. [...] La Escuela parecía un regimiento inagotable. Era como un enorme reservorio, gubernamental, de juventud y de civismo [...] Estos maestros venían del pueblo, hijos de obreros, pero sobre todo de campesinos y de pequeños propietarios. Y seguían siendo el mismo pueblo.²⁶³

Aunque sí vale la pena contrastar los relatos que hace Onetti de su paso por la escuela con otros tres, más cercanos a su tiempo y su sensibilidad, dado que se trata de autores que vuelven una y otra vez en la escritura del uruguayo: Camus, Sartre y Céline.

261 «Reflexiones de un irrescatable» [1983] recogido en *Obras Completas III*, o. cit.

262 «Por culpa de Fantomas» [1974] recogido en *Obras Completas III*, o. cit.

263 Charles Péguy, *L'argent* (1913). A partir de este ensayo, los maestros de la escuela pública —republicana— recibirán el sobrenombre de «húsares negros».

Véase por ejemplo Camus, cuando escribe a su maestro al recibir el premio Nóbel que, a su vez, le dedica: «cuando supe la noticia, mi primer pensamiento, luego de para mi madre, fue para usted. Sin usted, sin esa mano afectuosa que usted tendió al niño pobre que era yo, sin su enseñanza, y su ejemplo, nada de esto habría ocurrido».

Desde otro ángulo, opuesto y complementario, la evocación sartreana resulta afín a la de Camus. Así recuerda Sartre el momento cuando, por primera vez, es enviado a la escuela:

El segundo acontecimiento se produjo en 1915: yo tenía diez años y tres meses, no podían seguir pensando en mantenerme secuestrado. Charles Schweitzer [abuelo y tutor del niño J-PS huérfano de padre] acalló sus rencores e hizo que me inscribieran en el Liceo Henri-iv, como externo. En la primera composición, salí último. Joven feudal, para mí la enseñanza suponía un lazo personal: la señorita Marie-Louise [su hasta entonces preceptora] me había dado su saber por amor, yo lo había recibido por bondad, por amor a ella. Estaba desconcertado con esos cursos *ex cathedra* que se dirigían a todos, por la frialdad democrática de la ley. Sometido a comparaciones perpetuas, mis soñadas superioridades se evaporaban: siempre había alguno que respondía más rápido y mejor que yo. [...] Mi madre se apresuró a pedir que la recibiera M. Ollivier, mi profesor principal. Nos recibió en su apartamentito de soltero, mi madre había adoptado su voz cantarina [...] Ella trataba de probar que yo valía más que mis deberes, yo había aprendido a leer solo, yo escribía novelas; cuando quedé sin argumentos, agregé que yo había nacido a los diez meses, mejor cocido que los otros, más doradito y crocante, por haber quedado más tiempo en el horno. [...] M. Ollivier la escuchaba con atención. Era un hombre grande, descarnado, calvo y puro cráneo, con los ojos hundidos, con una tez cerosa, y bajo una larga nariz ganchuda, tenía unos pelos rojizos. Se negó a darme clases particulares, pero prometió que me «seguiría». Era lo que yo quería: yo acechaba su mirada durante la clase, él no hablaba más que para mí, yo estaba seguro; creí que él me quería, y yo lo quería. [...] En segundo, tuve otros profesores, perdí el trato preferencial, pero ya me había acostumbrado a la democracia.²⁶⁴

A pesar de las notorias diferencias entre las perspectivas adoptadas por Péguy, Camus y Sartre, en los tres hay una igualmente notoria reivindicación de la Escuela, en particular, de su tenor democrático, inclusive en un ámbito profundamente elitista como lo era, y lo es hasta hoy, el Liceo Henri-iv. En Péguy, Camus y Sartre hay una acerada conciencia política de la labor civilizatoria que la Escuela ejerció sobre ellos, al proveerlos de lo que carecían, por mucho que lo faltante difiriera de Camus a Sartre. En cambio, en Onetti perdura una mirada antiinstitución, una percepción de esta solo como regla disparatada y obligación impiadosa, destinada a coartar y oprimir nada menos que a «un millón de niños», o a uno. El percance que hace momentáneamente

²⁶⁴ Jean-Paul Sartre, *Les mots*, París: Gallimard, 1972 [1964], pp. 179-180.

trastabillar a la educación escolar —un día sin clase por el cierre de los colegios— es festejado por Onetti como un fugaz instante en que los niños («un millón») vencen al ogro y se escapan.

En cuanto a Céline, vale también la pena detenerse en las varias páginas dedicadas al liceo, en *Bagatelles pour un massacre*. Como se recordará, este panfleto publicado en 1937 le fue, cuando le fue, difícilmente perdonado a Céline y hasta el día de hoy es inencontrable en las librerías, salvo algún buquinista que puede llegar a ofrecerlo a un precio considerable. En ese texto, Céline dispara durante páginas y páginas contra «los judíos», en general y en particular; intercaladas entre la diatriba contra «los judíos», Céline echa pestes contra los comunistas, los negros («les nègres», como los llama), los francmasones, los ingleses, los críticos, el cine, el protestantismo, los burgueses, el alcohol, la gordura, París y una serie de escritores entre los que están Michel de Montaigne, Racine, Proust (Prout-Proust, como lo llama), André Gide, Paul Valéry (Paul cementerio Valéry, lo llama), los Goncourt, Virginia Woolf, Vicki Baum, Dos Passos, Sinclair Lewis, Colette, Mauriac, Lawrence, Hardy, Chesterton, Huxley, Wells, Wilde, Shaw, Faulkner y unos cuantos más.

La diatriba celineana en contra del liceo se ubica en las páginas de *Bagatelles pour un massacre* dedicadas a tratar la situación de las letras francesas. En esas páginas, Céline plantea lo que, con algo más de mesura y suprimiendo cualquier referencia a «los judíos», retomará veinte años más tarde, luego de la guerra, en su prólogo a una edición popular de Rabelais.²⁶⁵ Para Céline, la caída de las letras francesas (aunque no solo de ellas) empezó en el Renacimiento, período durante el cual el idioma francés se habría «enjudiado», de la mano de Montaigne y de los traductores (como Amyot), que cultivaron un idioma de pura flacura, sin nervio, sin carne, sin emoción y sin vida.

Desde entonces —y simplificaré la ya simplificada opinión de Céline— en Francia y en Inglaterra no se haría más que repetir el legado letrado, pero sin que ningún escritor ponga nada de sí, es decir, de su propio estilo, que consiste en la emoción experimentada. Esto daría escritores «insignificantes», como los arriba nombrados, a los que solo les quedaría simular una emoción que solo habían conocido vicariamente a través de la escritura.

La institución que propició el simulacro y la apropiación indebida de experiencias ajenas fue el liceo, claramente diferenciado, para Céline, de la escuela primaria. Bajo estos dicitos cae hasta Jules Vallès («même Vallès», acota Céline, ante ese imputado tan inesperado...), también acusado de haber aprendido la impostura y la simulación. A esta gran oposición entre la vida aprendida y la vida experimentada, se agrega la diferencia social: unos van a pie a la escuela primaria, mientras otros van al liceo en auto. De ahí que el liceo sea «ese seminario del francmasón, esa incubadora de todos los privilegios,

²⁶⁵ Cf., en estas páginas, el capítulo «Céline, lector de Rabelais y de Zola; Onetti, lector de Céline: la persistencia de algunas metáforas».

de todos los embustes, de todos los símbolos»; de ahí, también, que el idioma francés que ahí enseña el «cuerpo estúpido docente» sea el

francés de liceo, el francés decantado, el francés filtrado, despojado, francés fijo, francés frotado, (modernizado naturalista), el francés de los patanes, el francés montaigne, racine, francés judíos de bachillerato, francés de Anatole el enjudiado, el francés goncourt, el francés asqueroso de elegancia, moldeado, oriental, untuoso, en que uno se desliza como en la mierda [...].²⁶⁶

(La práctica de este idioma «filtrado» supone el aprendizaje de la gramática, de ahí algunas burlas celineanas a propósito del léxico gramatical, así como la mofa de las lenguas muertas...)

Dejando de lado el incansable ataque antijudío que, aunque no pierde oportunidad de manifestarse en esas páginas, ahora puede ser puesto entre paréntesis, como el propio Céline lo pone después de la guerra sin que por eso su razonamiento sobre el idioma francés se modifique, es dable ver que en la opinión de Céline sobre el liceo coinciden razones políticas (el liceo, contrariamente a la escuela primaria, es un lugar para privilegiados) y razones estéticas, relacionadas con el ideal de idioma que Céline defiende. Ambas razones parecen ser convergentes, puesto que ambas reivindican una especie de ley soberana, emanada de lo que cada uno puede por sí mismo, y no por lo recibido a través de la ley de la herencia (familiar, social, escolar, gramatical, de las lenguas «muertas»).

No es muy difícil desarmar y criticar los puntos de vista desarrollados por Céline, más difícil es saber de qué manera deben ser leídos. Sabemos que a la lectura cuasi literal, que desencadenó toneladas de indignación y de condena sobre Céline, se agregan otras lecturas (por ejemplo, la del propio Gide), atentas a la desmesura de esas aseveraciones, atentas a una proliferación y un desparpajo más propios del lenguaje literario que político. Lo cierto es que Céline, en su ejercicio de la literatura, llevó adelante una poética bastante cercana a la que defendía, entendiéndolo por esto un juego incesante e inocultable con la norma gramatical del francés escrito. A través de una serie de procedimientos sabiamente aplicados, su escritura produce el efecto de francés hablado, de francés oral, con la emoción de la voz todavía fresca y con el vocabulario del cuerpo, con sus orificios y sus fluidos. Claro está que se trata de procedimientos, tan artificiales como los del francés académicamente escrito; pero lo cierto es que producen ese efecto de francés no liceal, no escolar, no académico. El doctor Destouches «deseaba y logró romperle el espinazo a la sintaxis francesa», escribe Onetti en el obituario de Céline en *Marcha*, en diciembre de 1961, y esta afirmación recoge uno de los efectos característicos de la escritura celineana.

Ahora bien, a pesar de sus pullas (y a veces, las de sus personajes) contra la escuela, y a pesar de sus denuncias de los «gramático[s]» de «buenas costumbres y de estilo desinfectado», Onetti nunca tuvo, que se sepa, ese deseo sintáctico, ni mucho menos, y eso sí lo sabemos, lo logró, porque patentemente no le

²⁶⁶ *Bagatelles pour un massacre*, pp. 101-102, disponible en <www.pourlhistoire.com/docu/bagatelles.pdf>.

interesaba. Nada más alejado de su escritura, cuyo cuidado busca distanciarse de la oralidad, para instalarse en el ámbito de la lengua escrita, sintácticamente sutil y compleja.

Entonces, en este ejercicio de la literatura realizado desde la aversión por los letrados, en esta sorna prodigada a «lo intelectual» por el fino hombre de letras que es Onetti, en esa reivindicación constante de «la vida» y de la propia experiencia que no cesa de hacer un individuo que se pasó la mayor parte de su vida leyendo y escribiendo en una cama, en esa condena al «estilo desinfectado» y en ese respeto devoto por la corrección ortográfica:²⁶⁷ en esta serie de paradojas quizás pueda verse la huella del malestar moral de un hombre dedicado a un oficio —a una pasión— que, en el Uruguay de entonces y de ahora, oscila entre el no ser y la inutilidad.

Acaso ¿cuál otro era el lugar de las letras —del idioma español, de la gramática, de la literatura, de la historia, de la filosofía— en una configuración política e ideológica cuyo positivismo, si bastaba para tolerar estas disciplinas, no necesitaba alcanzar para conocer ni los por qué ni los para qué, confiado como estaba (y está) aquel positivismo en los valores tecnocientíficos e incrédulo como era (y es) ante las ventajas —de las que sin embargo jamás se privaba— de los tiquismiquis y otros *viru viru* que producían los intelectuales, empeñados en mirar las formas de las nubes en lugar de mirar los suelos para mejorar la productividad?

En Uruguay, ni el positivismo de entonces, y muchísimo menos la actual embestida tecnocientífica, pudieron entender y muchísimo menos supieron explicar cuál era el sentido de la literatura, cuál era el sentido de producir con palabras lo que no dejaría de componer un universo de papel y tinta. En sus mejores intentos, el positivismo atribuyó a la lengua y a la literatura una función comunicativa, representativa del ser nacional; la indignancia del planteo pronto quedó a la luz: si se trataba de «comunicar», había herramientas mucho mejores para eso; si se trataba de representar la «realidad» o la «identidad» nacional, había métodos más apropiados (encuestas, mediciones, ciencias sociales, etcétera).

Entre nosotros, la incapacidad para producir discursos que den cuenta de la insustituible función política de la lengua y de la literatura viene de lejos, es inherente a la fuerza con que golpeó el positivismo en una nación que venía a existir con una deshilachada tradición letrada, portada por sus inmigrantes. Ni tradición letrada tan poderosa como para que se volviera ociosa la pregunta, ni pensamientos renovadores que lograran formularse y responderse con bríos.

²⁶⁷ Recuerdo aquí que en el segundo número de la revista *Lo que los archivos cuentan* (Montevideo: Biblioteca Nacional, 2013) los editores usaron como ilustración de la tapa una breve anotación de Onetti, que figura en sus manuscritos, dirigida presumiblemente a Dolly, su esposa: «Lleve, copie, corrija con amor». El juego con el célebre heptasílabo de Fray Luis de León —«Acude, corre, vuel»— imprime al pedido un tono socarrón que, de alguna manera, ilustra una relación con «la corrección gramatical» que no puede ser lisamente asumida.

Y bastará ahora volver a las palabras que, al comienzo del siglo xx, escribía Unamuno, estipulando el reparto continental de tareas intelectuales: a unos, la obligación de atender las urgencias terrenales; a otros, la posibilidad de alzar la vista para contemplar las formas de las nubes.²⁶⁸

En esa configuración, el hombre de letras es una figura casi risible —la propia denominación permite una lectura literal, grotesca, de hombre desprovisto de carne y sangre—, y Onetti no es ni Borges ni Herrera y Reissig, quienes pueden asumir ese lugar con la distancia del extranjero que conoce otras reglas del juego, reglas en las que lengua y literatura son piezas maestras del vivir en sociedad.

A este respecto, podría recordarse el juicio que formula un Onetti ya setentón:

Fue entonces cuando me di cuenta de que Santa María solo ha tenido, en un siglo, un gran poeta: Julio Herrera y Reissig, que vivió permanentemente desterrado en su tierra, ausente de su ciudad (de la que nunca salió), como si Santa María no hubiera existido jamás.²⁶⁹

¿Exageraciones? Basta hoy parar la oreja para oír la diatriba constante contra lo afrancesado, lo libresco, lo teórico, lo hecho de palabra que piensa: desde una directora de liceo reportada por la radio hasta un informático opinante en asuntos pedagógicos, en todos ellos, vuelve el estribillo contra lo afrancesado, cifra y resumen de lo que no encandila por su carencia de vínculo supuestamente inmediato con el mercado de trabajo.

El extremo es actual. Piénsese que si estas páginas llegan a ojos del lector, será gracias a la Universidad de la República que las publica, pero piénsese también que esa misma Universidad de la República distingue entre trabajos presentados en pos de obtener dinero para su publicación y los presentados al Fondo universitario para contribuir a la comprensión pública de temas de interés general, uno de cuyos primeros criterios de evaluación es «importancia del tema para la realidad nacional». Previsiblemente, entre estos últimos, abundan los proyectos de ciencias sociales y ciencias económicas, mientras que este libro formó parte de los primeros.

De manera perfectamente natural, queda distribuido qué constituye «una contribución a la comprensión pública», qué constituye un «tema de interés general» y qué es «la realidad nacional», de forma tal que una investigación sobre Onetti —uno de los principales escritores del siglo xx en lengua española— solo tendría remotas posibilidades de ser considerada en la categoría «contribución a la comprensión de temas de interés general», independientemente de los méritos intrínsecos de dicha investigación y exclusivamente por razones que hacen a lo que se considera «interés general» y «realidad nacional».

268 Cf. en estas páginas: «Prólogo (3) Un asunto político: tiquismiquis y otras amenas superficialidades imitadas de lo no bueno francés».

269 «Reflexiones de un poeta» [1979] recogido en *Obras Completas III*, o. cit.

Decíamos que el extremo es actual y, aunque agudizado por el avance del pensamiento neoliberal y su lógica utilitaria, viene de lejos. Entre la CSIC y las palabras de Unamuno, hay una continuidad que solo volvió más dramáticas las consecuencias para el vivir juntos. Mi hipótesis es que Onetti fue sensible a esa condena insidiosa o vociferante de las letras que se realizaba y se realiza, en Uruguay, en nombre de «la realidad». Entre su rechazo y su aceptación, circularon parte de sus juicios sobre «los hombres de letras». En esto, en esa cuota de malestar por el ejercicio de un oficio y de una pasión «inútil», Onetti fue bien poco francés.

Ediciones de obras de Juan Carlos Onetti consultadas

- Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, edición y prólogo de Jorge Ruffinelli, Montevideo: Arca, 1974.
- El pozo*, postfacio de Ángel Rama, Montevideo: Arca, 1965 [1939].
- El pozo / Los adioses*, Buenos Aires: Punto de lectura, 2007 [1939, 1954].
- Tierra de nadie*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1965[1941].
- Tierra de nadie*, Madrid: Debate, 1995 [1941], prólogo de Vicente Verdú.
- Para esta noche*, Buenos Aires: Punto de lectura, 2007 [1943].
- «La larga historia», en *La cara de la desgracia*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2008 [1944], edición crítica y ensayo interpretativo de Ana Inés Larre Borges.
- La vida breve*, Buenos Aires: Sudamericana, 1976 [1950].
- Para una tumba sin nombre*, Montevideo: Arca, 1967 [1959].
- Para una tumba sin nombre*, Buenos Aires: Punto de lectura, 2008[1959].
- La cara de la desgracia*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2008 [1960], edición crítica y ensayo interpretativo de Ana Inés Larre Borges.
- El astillero*, Buenos Aires: Punto de lectura, 2009 [1961].
- Juntacadáveres*, Montevideo: Alfa, 1964.
- Tan triste como ella y otros cuentos*, Barcelona: Lumen, 1976, prólogo de Joaquín Marco.
- La muerte y la niña*, Buenos Aires: Punto de lectura, 2008 [1973].
- Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo: Arca-Calicanto, 1975, edición y prólogo de Jorge Ruffinelli.
- Dejemos hablar al viento*, Barcelona: Bruguera, 1981 [1979].
- Cuando entonces*, Buenos Aires: Punto de lectura, 2008 [1987].
- Cuando ya no importe*, Buenos Aires: Punto de lectura, 2010 [1993].
- Novelas cortas*, Poitiers-Montevideo: Université de Poitiers-Biblioteca Nacional, 2009, edición crítica de Daniel Balderston.
- Obras Completas III. Cuentos, artículos y miscelánea*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2009, edición de Hortensia Campanella, prólogo de Pablo Rocca.

Bibliografía

- ANDRADE, OSWALD DE, «Manifiesto Antropófago». *Revista de Antropofagia*, año I, n.º 1, 1928, disponible en: www.tanto.com.br/manifestoantropofago.
- ALONSO, AMADO, «La interpretación estilística de los textos», en *Materia y forma en poesía*, Madrid: Gredos, 1960.
- «Carta a Alfonso Reyes», en *Materia y forma en poesía*, Madrid: Gredos, 1960.
- AUTHIER-REVUZ, JACQUELINE, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Limoges: Lambert Lucas (2012 [1995]).
- *Detenerse ante las palabras. Estudios sobre la enunciación*, Montevideo: Facultad de Derecho, Universidad de la República-Fundación de Cultura Universitaria, 2011, traducción de Alma Bolón y otros.
- BALZAC, HONORÉ DE, *Splendeurs et misères des courtisanes*, París: Flammarion, 1992.
- BARBEY D'AUREVILLE, *Les diaboliques*, París: Flammarion, 2005.
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Œuvres complètes*, París: Seuil, 1989.
- *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique deshabillée*. París: Gallimard, 1986.
- BELLAY, JOACHIM DU, *Les Regrets. Les Antiquités de Rome. Défense et illustration de la langue française*, París: Gallimard, 1967.
- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*, París: Gallimard, 1984.
- *Pablo y Virginia*, Buenos Aires: Austral, 1945, traduc. de Luis Cernuda.
- BIOY CASARES, ADOLFO Y BORGES, JORGE LUIS, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires: Emecé, 1991.
- BOLÓN, ALMA, «Borges y el género fábula: mientras pasa la noche», en *Variaciones Borges* 14, Aarhus: Borges Center, Aarhus Universitet, 2002.
- «Opacidad y transparencia en *Los caminos de la libertad*», en Patrice Vermeren y Ricardo Viscardi (comps.), *Sartre y la cuestión del presente*, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2007.
- *Onetti en la calle*, Montevideo: Amuleto, 2009.
- «Avis aux passagers: el crimen fue en español», *Nuevo Texto Crítico*, vol. 23, n.º 45-46, University of Stanford, 2010.
- «Céline el nuestro», *Brecha*, Montevideo, 18/3/2011.
- «“L'inconnue” et *La cara de la desgracia*: la parole de la surdité», en *L'hétérogène à l'oeuvre dans la langue et le discours*, Limoges: Lambert Lucas, 2012.
- «La escritura y el lugar: errante como un deseo», *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, 6/7/2012, pp. 27-41.
- «De puño y letra: algunas anotaciones sobre manuscritos y borradores de Onetti», en *Lo que los archivos cuentan* 2, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2013.
- BORGES, JORGE LUIS, *La biblioteca de Babel*, Madrid: Siruela, 1984.
- Cahier de l'Herne* dedicado a Céline, París: Éditions de l'Herne, 2007.
- CÉLINE, LOUIS-FERDINAND, *Voyage au bout de la nuit*, París: Gallimard, 1952.
- *Viaje al fin de la noche*, Buenos Aires: Edhasa, 2006, traducción de Carlos Manzano.
- *Mort à crédit*, París: Gallimard, 1952.
- *Bagatelles pour un massacre*, disponible en <www.vho.org/aargh/fran/livres4/bagat>.

- CÉLINE, LOUIS-FERDINAND, *Semmelweis*, Madrid: Alianza Editorial, 1968, traducción y prólogo de Juan García Hortelano.
- *Rigodon*, París: Gallimard, 1969.
- *Lettres*, Edición de Henri Godard y Jean-Paul Louis, París: Gallimard, 2009.
- CORNILLE, JEAN-LOUIS, «La dédicace effacée (De Céline à Proust)», en *Actes du Colloque Céline*, 1994, París: Du Lérot & Société des études céliniennes, 1996.
- CORTÁZAR, JULIO, *Rayuela*, Buenos Aires: Seix Barral-Sudamericana, 1985.
- *Papeles inesperados*, Madrid: Santillana, 2010.
- COTELO, RUBEN, «J. C. Onetti», en Ruffinelli, Jorge (ed.), *Tiempo de abrazar*, Montevideo: Arca, 1974.
- COURTINE, JEAN-JACQUES, «Analyse de discours politique», en *Langages* n.º 62, París: Larousse, 1981.
- DONNÉ, BORIS, *Pour mémoires; un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, París: Allia, 2004.
- DUCAS, SYLVIE, *La littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, París: La Découverte, 2013.
- DUNETON, CLAUDE, *Le bouquet des expressions imagées*, París: Seuil, 1990.
- GENETTE, GÉRARD, «Introduction à l'architexte», en *Théorie des genres*, París: Seuil, 1986.
- GIDE, ANDRÉ, *Journal*, París: Gallimard, 1939.
- GIONO, JEAN, «Recherche de la pureté», en *Écrits pacifiques*, París: 1978.
- GODARD, HENRI, «Entrevista de Grégoire Leménager», *Nouvel Observateur*, París, 19/5/2011.
- HAMED, AMIR, «Oh tú joven tarado, ¿qué piensas de Gardel?», Coloquio Internacional: La obra narrativa de J. C. Onetti, Museo Roca, Buenos Aires, noviembre de 2009. Disponible en <www.henciclopedia.org.uy/autores/hamed>.
- HERNÁNDEZ, FELISBERTO, *Obras Completas I*, Montevideo: Arca-Calicanto, 1981, edición de José Pedro Díaz.
- HUGO, VICTOR, *Les misérables*, París: Le Livre de poche, 2 v., 2003.
- *Notre-Dame de Paris*, París: Folio-Gallimard, 2009.
- IFI, PASCAL A., «Une lecture de *Mort à crédit* à la lumière de *Du côté de chez Swann*», *Actes du Colloque International Céline*, 1992, París: Du Lérot & Société d'études céliniennes, 1993.
- LARRE BORGES, ANA INÉS, «*Jacob y el otro*, el relato como duelo», en *Deslindes* 4/5, Montevideo: Biblioteca Nacional, 1994.
- *Idea Vilarriño: la vida escrita*, Montevideo: Cal y Canto-Academia Nacional de Letras, 2007.
- *La cara de la desgracia. Edición crítica y ensayo interpretativo*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2008.
- «La edad de la inocencia», en *Nuevo texto crítico* 45/46, Stanford: Stanford University, 2010.
- LAUTRÉAMONT, CONDE DE (ISIDORE DUCASSE), *Œuvres complètes*, París: José Corti, 1946.
- LOUÏS, PIERRE, *Les chansons de Bilitis*, Buenos Aires: Poseidón, 1945 [1894].
- LÖWY, MICHAEL, «Le surréalisme comme mouvement romantique révolutionnaire». *Europe*, n.º 900, París, 2004.
- LUDMER, JOSEFINA, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- MALDIDIER, DENISE, *L'inquiétude du discours*, París: Éditions des Cendres, 1990.

- MAUPASSANT, GUY DE, *Bel-Ami*, París: Albin Michel, 1978.
- MAZZUCHELLI, ALDO, *La mejor de las fieras humanas*, Montevideo: Santillana, 2009.
- MONDRAGÓN, JUAN CARLOS, *Night and Day*, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2006.
- PÊCHEUX, MICHEL, «L'étrange miroir de l'analyse de discours», en *Langages*, n.º 62, París: Larousse, 1981.
- PÉGUY, CHARLES, *L'argent*, 1913.
- PROUST, MARCEL, *Sodoma y Gomorra*, Buenos Aires: Santiago Rueda, 1945, traducción de Marcelo Menasché.
- *Contre Sainte-Beuve*, París: Gallimard, 1989.
- *À la recherche du temps perdu*, París: Quarto Gallimard, 1999.
- RABELAIS, FRANÇOIS, *Le Cinquième Livre*
- RAMA, ÁNGEL, «Origen de un novelista y de una generación literaria», posfacio de *El pozo*, Montevideo: Arca, 1965.
- RANCIÈRE, JACQUES, *Aisthesis*. París: Galilée, 2011.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus del español diacrónico*. Disponible en <www.corpus.rae.es/cordenet>.
- *Corpus del español actual*. Disponible en <www.corpus.rae.es/creanet>.
- REAL DE AZÚA, CARLOS, «Los clasicistas y los románticos», en *Capítulo Oriental 5*, Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968.
- REY, ALAIN, *Dictionnaire historique de la langue française*, París: Le Robert, 1998.
- ROBERT, PIERRE, «Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline: un contrepoint», en *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 29, 1979.
- ROCCA, PABLO, «La naturaleza de las cosas», en Omar Prego Gadea (coord.), *Miradas sobre Onetti*, Montevideo: Alfaguara, 1995.
- *Primera recepción crítica de Francisco Espínola*, Montevideo: Universidad de la República, 2002.
- «Prólogo», en *Onetti. Obras Completas III*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2009.
- «Nota del coordinador del equipo de Montevideo», *Novelas cortas. Juan Carlos Onetti*, Poitiers: Université de Poitiers-Colección Archivos, 2009, edición de Daniel Balderston.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, «Conversación con Juan Carlos Onetti», *Eco*, v. 20, n.º 19, Bogotá, 1970. Disponible en <http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prensa/artpren/iberoamer/latino_8o.htm>, última consulta: 02/11/2008.
- RUFFINELLI, JORGE, *Onetti, Réquiem por Faulkner y otros artículos*. Montevideo: Arca-Calicanto, 1975.
- «Onetti 101», en *Nuevo Texto Crítico 45/46*, Stanford: Stanford University, 2010.
- Santa Biblia*, Londres: Sociedad Bíblica Trinitaria, versión de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera, 1977.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *Les mots*. París: Gallimard, 1972 [1964].
- SPITZER, LEO, «Lingüística e historia literaria», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos, 1961.
- SUPERVIELLE, JULES, «La desconocida del Sena», en *La desconocida del Sena*, traduc. de María Luisa Bombal, Buenos Aires: Losada, 1962 [1941].

- SUPERVIELLE, JULES, «L'inconnue de la Seine», en *L'enfant de la haute mer*, París: Folio-Gallimard, 1973 [1931].
- TROTSKY, LEÓN, *Louis-Ferdinand Céline. Cahier de l'Herne*. París: Éditions de l'Herne, 2007.
- VEGH, BEATRIZ, «Hard Times Gone Modernist: The 1921 Barradas Illustrations for *Tiempos Difíciles*», en *Dickens Quarterly*, 15, 1/3/1998.
- *Charles Dickens en América Latina. Reflexiones desde Montevideo*, Montevideo: Linardi y Risso-FHCE, Universidad de la República, 2005.
- VERANI, HUGO J. (ED.), *Cartas de un joven escritor, correspondencia con Julio E. Payró, J. C. Onetti*, Montevideo: Ediciones Trilce, 2009 [1981].
- *Onetti, el ritual de la impostura*, Montevideo: Biblioteca Nacional-Ediciones Trilce.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE, «L'inconnue», en *Contes cruels*, París: Flammarion, 1980.
- «La desconocida». Disponible en <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/villiers/via.htm>>.
- WILLIAMS, LEE, *The metafiction (and modernism) of Quiroga, Arlt and Onetti: Debunking the pre-boom lacuna*, tesis doctoral, University of Miami, 2005.

Alma Bolón es profesora titular de Literatura Francesa en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y profesora agregada de Lingüística Aplicada en la Carrera de Traductorado, Facultad de Derecho, Universidad de la República.

Publicó *Pobres palabras. El olvido del lenguaje. Ensayos discursivos sobre el decir* (Universidad de la República, 2002), *Onetti en la calle* (Amuleto, 2009) y numerosos artículos.

Colabora con el semanario *Brecha* e integra el consejo editor de *Prohibido pensar. Revista de ensayos*.

