

JAIME CONCHA

SOBRE *TIERRA DE NADIE*, DE JUAN CARLOS ONETTI

EL POZO, *Tierra de Nadie* y *Para esta Noche* integran un primer ciclo en la producción novelística de Juan Carlos Onetti¹. En estos tres relatos se junta la frescura de la iniciación con una osadía obstinada para palpar regiones sombrías de la existencia humana. El orden cronológico de su aparición marca el esfuerzo que hace el escritor por abrir el cerrado mundo de su primera novela hacia un universo más variado, más plural en sus personajes, más real en su referencia objetiva. Este intento de encarnar significaciones concretas más allá del dominio de los sueños, llevará al autor a aventurarse en el terreno de la fabulación histórica con *Para esta Noche* (1943) que, sin embargo, coincide en lo esencial con los intereses más persistentes de su arte.

Tierra de Nadie (1941) ocupa un lugar bien definido en la evolución del escritor. Con *El pozo* la unen la índole de sus personajes, el tono desesperanzado ante la vida y la salvación obsesiva a través de los sueños. Pero esta conexión no es algo que haga de *Tierra de Nadie* un sobreviviente literario. Sobre el mismo tema del sueño provoca una transformación decisiva, sin la cual sería imposible comprender la nueva fase que inaugura posteriormente *La vida breve* (1950). Esta transformación se manifiesta simultáneamente en el hermoso cuento "Un sueño realizado" —también de 1941—, con lo cual se comprueba la rotundidad con que irrumpe en su obra la nueva visión, a la que llamaremos abreviadamente el sueño compartido.

De ningún modo es *Tierra de Nadie* una novela perfecta². Es, además, innecesario hacerlo creer, cuando su autor cuenta con tantas obras para jus-

¹Es posible mirar las obras sucesivas de Onetti como pertenecientes a un universo indiferenciado, como formando una sola y continua corriente de creación. Sin embargo, ciertas fases, ciertas articulaciones parecen imponerse y son de utilidad para su estudio.

Algunas simples constataciones de fechas ya permiten sospechar esto. Así, las

novelas mencionadas se publican en el lustro 1939-1943, mientras pasarán 7 años antes de la edición de su obra siguiente. Esta —*La vida breve*— tendrá un peso novelesco y una amplitud de elaboración que superarán con mucho a sus antecesoras. Por lo demás, consideraciones relativas a la presentación externa de las obras van en apoyo de lo mismo. El fragmenta-

tificar su condición de uno de los más altos novelistas actuales de Hispanoamérica. Le falta a su segunda novela cohesión, una cohesión formal última. Hay en ella cierta substancial incompatibilidad entre el pulular de innumerables personajes y la homogeneidad espesa, casi asfixiante de las situaciones. Toda la obra se hace inteligible bajo la noción de *aglutinación*. Y es esta tendencia de su relato la que impide al novelista una concentración artística superior, esa soberanía creadora que alcanzará en sus grandes novelas futuras. Pero a pesar de su misma falta de forma, *Tierra de Nadie* reviste interés y es digna de ser meditada en muchos de sus aspectos. Pues, en el fondo, la presencia informe de ella es la presencia informe de la gravedad, de la fecundidad que aún no se ha desprendido de su plenitud.

1. Cinco años antes de *Tierra de Nadie* se había publicado *La ciudad junto al río inmóvil*, colección de relatos con que Eduardo Mallea pretendía visualizar la esencia humana colectiva de Buenos Aires. Cada relato era allí una especie de escorzo perceptivo de una realidad pluridimensional, que alcanzaba su unidad sólo en la conciencia del lector. El "Introito" y el "Adiós" funcionaban en la colección como extremos donde el propósito del autor se manifestaba conscientemente.

Onetti puso un breve 'mensaje' en el umbral de su novela, que luego eliminó en la segunda edición de 1965³. Fue bueno que se extirpara esta declaración de su objetivo, por redundante, ya que el estilo existencial de sus personajes resulta suficientemente explícito en el curso de la novela. Y, a la postre, no es un rasgo ético lo que define a estas criaturas de Onetti, sino el de ser, básica y primariamente, existencias situadas en el mundo de la ciudad. Buenos Aires es ellos —Aránzuru, Nené, Llarvi, Casal Balbina, Violeta, Mauricio, Mabel, etc.— y sólo ellos son Buenos Aires.

Es cierto que la descripción de la gran ciudad es coextensiva con la obra de los grandes novelistas. La novela, en cuanto producto de la sociedad moderna, encuentra su acento más ancho en el habitat de la humanidad moderna: la urbe. Sería vano recordar el París de Balzac, el Londres de Dickens, el Petersburgo de Dostoiewski... Pero es cualitativamente distinto el planeamiento consciente de aprehender el ser de una ciudad, como ocurre, por ejemplo, en Joyce y en Dos Passos. Por eso, en última instan-

rismo de las dos primeras, aunque llega a integrar unidades narrativas en la tercera, está aún muy distante de los capítulos nominados y de la bipartición de *La vida breve*.

²"Agria e imperfecta" —desde el punto de vista técnico— la calificó hace más de 15 años Emir Rodríguez M. (*Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense*, pág. 170. En: *Narradores de esta América*. Edit. Alfa, s. f. El ensayo está fechado en 1951).

³Citaré por esta segunda edición: Edics. de la Banda Oriental. Montevideo, 1965 (corregida por el autor).

Una frase condensa adecuadamente el 'mensaje' primitivo: "El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino". (Transcribo de: *Juan Carlos Onetti y la novela*, por J. C. Ghiano. *Ficción*, 5, 1957, pág. 248).

cia, Onetti se conecta directamente con estos grandes narradores urbanos, obteniendo de *Manhattan Transfer* (1925) los procedimientos fundamentales que su autor tomara de Joyce: el método caleidoscópico de *Dublinenses* (1914) y el método cartográfico de *Ulises* (1922). Mediante esta combinación, que dio especificidad original a la visión del gran escritor estadounidense, Onetti construye su propio régimen metropolitano. Desde luego, el enfoque caleidoscópico —composición integrada sintéticamente por la variación de las perspectivas— propende a la aglutinación, ley general de *Tierra de Nadie*. Las situaciones no son ángulos autónomos, sino son absorbidas en un centro homogéneo. Este movimiento centrípeto —que condensa todas las existencias presentes en un grupo compacto de individuos— evita el paralelismo extremo a que recurre Dos Passos. De hecho, las escenas paralelas de *Tierra de Nadie* no son tales, sino circunvoluciones, espirales, relieves provisorios en el comprimido campo de las experiencias fabuladas. Todo queda sometido a una densidad protoplásmica que aprieta el estilo, hace impenetrables las figuras y contagia vigorosamente la atmósfera de la ciudad. Es a la luz de esta fuerza aglutinadora que han de entenderse tanto el trenzado de las parejas (nudos eróticos que se desarman para dar origen a otros) como el reencuentro en las últimas páginas de algunas motivaciones iniciales: la visita de Aránzuru al viejo embalsamador Pablo Num (en el segundo y en el antepenúltimo fragmentos) y el aviso luminoso en el rascacielos de la Diagonal (fragmentos primero y penúltimo). No se trata aquí de un conato de circularidad formal ni, allá, de un diseño rítmico. En el mundo espeso de la ciudad y de sus habitantes que Onetti nos hace percibir, no hay posibilidad de ningún tipo de delineamiento geométrico. Y, con ello, se impiden también los encuentros azarosos de los personajes, factor tan antidualéctico en la obra de Dos Passos y que rompe las leyes de su universo citadino en beneficio de una unidad artificial de composición.

Por otro lado, el procedimiento cartográfico tiende a su disolución en *Tierra de Nadie*. No está, por supuesto, el formidable contraste de planos mítico y urbano que opera como vaivén estructural en el *Ulises*; ni tampoco, como en *Manhattan Transfer*, la grandiosa arquitectura de los sectores de Nueva York, con la potencia de sus umbrales líricos. Onetti reduce a Buenos Aires a débiles menciones fragmentarias, a esquinas de calles, a uno que otro rascacielo, a un reflejo de letrero luminoso, a la presencia intermitente del río. Y es en esta disgregación donde precisamente residen la virtud y la eficacia de su curioso mapa de la ciudad. Esta es sólo una temperatura, un momento de la tarde o de la noche, un lugar cualquiera: siempre una presión concreta sobre la existencia del individuo, pues los personajes no reconocen sino el campo preciso de su experiencia subjetiva. No hay, por lo tanto, metafísica de Buenos Aires, como a menudo ocurre en otros escritores rioplatenses. Despedazada en trozos dispersos, reducida a vestigios de situaciones humanas, la microtopografía bonaerense materializa la ruina espiritual de sus habitantes. Pero, al mismo tiempo, crea una ciudad omnipresente, una ciudad real.

"Diez y nueve y nueve, hora de Buenos Aires. Atrás de la cortina y su moña roja estaba la ciudad. Tres millones de personas. Y sin embargo, una vez al día, era forzoso oler un aire de provincias, lento y sin madurez" (Ed. cit., pág. 34).

"Pensaba en la ciudad enorme que lo estaba rodeando, donde se hundían cosas y seres y desde donde otros saltarían inesperados. Lugares y gentes que existían ya, desde años y que bruscamente pondrían ante él sus rostros y sus gestos, máscaras distintas que mostraban y escondían los pasados" (pág. 35).

La ciudad aparece revestida con dos notas que tienen interés: primeramente, ese *aire de provincias*, que hace de Buenos Aires sólo un rincón más, pretenciosamente absurdo, en la pampa infinitamente extendida. Esta completa permeabilidad entre la metrópolis y el interior —que es también intercambio de sus respectivos valores— es una intuición convergente de la mejor literatura rioplatense⁴. En segundo término, la urbe se revela como un *pozo de pasados* individuales⁵. Con ello retoma el autor una imagen significativa, que nada menos que suministró el título a su primera novela. El pozo, como ámbito de sumersión individual en el relato homónimo, se amplifica ahora hasta ser una imagen social de la forma de vida que impera en la gran ciudad. Esta es vista como un sumidero de existencias que se hunden en su pasado, fatalmente tragadas por la edad, estériles y ciegas de futuro. Como en otros escritores de su misma generación, encontramos igualmente en Juan C. Onetti un peculiar diacronismo de los símbolos y de las imágenes mayores, que de entidades subjetivas y naturales pasan a ser objetividades sociales e históricas. Aunque el factor histórico no está presente en la evolución de contenido del pozo, su ampliación al orden colectivo atestigua que esa actualización no sería imposible.

Estas totalizaciones de sentido nunca se oponen, en la imagen de Buenos Aires, a una rica sensibilización en los detalles, en las perspectivas parciales. Ya hemos dicho que Onetti no se pierde en concepciones grandilocuentes. Por el contrario, cuando surge algún tipo de reflexión sobre la sociabilidad urbana corresponde siempre a jirones de diálogos, deliberadamente intrascendentes. Distanciado de un ensayismo demasiado cómodo, el escritor elabora una red más expresiva de motivos, que opera como eficaz textura subterránea del alma ciudadana. Así, la pincelada casi lírica de la expectación de la primavera, que introduce un doloroso signo de esperanza en medio del paisaje permanentemente invernal⁶. El advenimiento de la

⁴He examinado esta concepción en la obra de Eduardo Mallea. Los antecedentes, como en ese estudio indicaba, son Ezequiel Martínez Estrada y Waldo Frank. Sin duda, se trata en definitiva de ver a Buenos Aires como una ciudad que no ha podido superar el *estado de naturaleza*.

⁵Esto no se contradice con el hecho de que, en otra parte, se hable de Buenos

Aires como ciudad donde "no hay pasado" (pág. 129). La tragedia precisamente consiste en que la unión de esos pasados individuales no forja un pasado colectivo.

⁶Vid. pp. 48, 69, 139 y *passim*. Esta impregnación absoluta del invierno prepara ya la sensibilidad de esa terrible historia invernal que es *El astillero*. Al mismo tiempo, el frío, la humedad, las lluvias crean

estación renovadora no es percibido en la fermentación de la tierra sino en la palpitación animal de la atmósfera: en la debilidad de la lluvia o en las insinuaciones precursoras del aire. Otro leitmotiv es el de las cortinas⁷, que determina que siempre la ciudad se mire a hurtadillas, desde el interior de habitaciones cerradas como tumbas. De este modo, mientras por un lado la intimidad se hace féretro, por otro la ciudad, al ser atisbada en fragmentos de calles o en resquicios del puerto, se convierte en algo evanescente, increíblemente irreal. Está vacía de pobladores, porque esos personajes que habitan tras las cortinas de sus propias jaulas, viven en realidad a espaldas de ella. La imagen última de la novela potencia hasta un grado máximo esta significación:

“Invisible, a sus espaldas, estaba la ciudad con su aire sucio y las altas casas, con el ir y venir de las gentes, saludos, muertes, manos y rostros, juegos. Ya era la noche y la ciudad zumbaba bajo las luces, con sus hombres, sus sombreros, niños, pañuelos, escaparates, pasos, pasos como la sangre, como granizo, pasos como una corriente sin destino. Aquí estaba él sentado en la piedra, con la última mancha de la gaviota en el aire y la mancha de grasa en el río sucio, quieto, endurecido” (pág. 178).

La última intuición de Buenos Aires que nos da el escritor uruguayo es una absolutamente concordante con la de Eduardo Mallea. *El río inmóvil* de éste resulta ahora definitivamente *endurecido*. Esta imagen de petrificación recoge siempre el mismo contenido de inmovilidad histórica, de detención en la corriente de la vida que hace de Buenos Aires una ciudad huérfana de toda temporalidad creadora.

2. Se ha hablado algunas veces de cierto objetivismo de Onetti, como tendencia suya que hubiera anticipado aspectos de la experimentación y de la teoría de los autores franceses que comienzan a escribir en la década del 50. A él se han referido Emir Rodríguez M. y Mario Benedetti, los que, con todo, no han precisado ni han desarrollado sus respectivas observaciones⁸. Pero es éste un carácter de la obra de Onetti que no se puede dar por sentado y que necesita, por lo tanto, un análisis esclarecedor. Por lo demás, como los mencionados críticos postulan este objetivismo para novelas tardías de Onetti, como son *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964), termina por

un clima de angustiosa monotonía —nuevo factor de aglutinación que actúa en otro plano de la obra.

⁷Vid. pp. 24, 26, 34, 148 y *passim*.

⁸Emir Rodríguez M.: “No es que Onetti esté poniéndose a la moda (de todos modos, *El astillero* ya estaba escrita en 1957), sino que la moda (de la escuela objetiva) está poniéndose a tono con

Onetti”. (*‘El Astillero’. Fragmento de un mundo propio*, pp. 187-188. En: *Narradores de esta América*, ed. cit.).

M. Benedetti: “... cierta condición de adelantado de la novela objetiva que podría ser reclamada para Onetti”. (*Juntacadáveres: una nueva apertura*, pág. 143. En: *Casa de las Américas*, 39, nov.-diciembre, 1966).

hacerse dudosa la primacía cronológica del escritor uruguayo respecto de los creadores del *nouveau roman*.

La verdad es que ya en *Tierra de Nadie* hay ciertos recursos técnicos que podrían —según todas las apariencias— ser categorizados como antecedentes del objetivismo. Uno de ellos, y no el menos importante, es la forma en que Onetti introduce la nominación de sus personajes. Es cierto que éstos siguen poseyendo, como todos los héroes novelescos en su figura tradicional, esa cómoda tarjeta de presentación que es el nombre; pero la manera y el cuidado con que actúa el novelista revelan que está consciente de que se trata de un procedimiento caducado, que es imprescindible renovar en la medida de lo posible. Esto parecería preparar las observaciones de Alain Robbe-Grillet sobre el mismo particular:

“Ninguna de las grandes obras contemporáneas, en efecto, corresponde en este punto a las normas de la crítica. ¿Cuántas personas se acuerdan del nombre del narrador en *La Náusea* o en *El Extranjero*? (...) Beckett cambia el nombre y la forma de su héroe en el curso del mismo relato. Faulkner da expresamente el mismo nombre a dos personas diferentes. En cuanto al K. de *El castillo*, se contenta con una inicial, no posee nada, no tiene familia ni rostro...”⁹.

Onetti no deja de bautizar a sus personajes, pero el bautismo suyo es harto personal. Así, al comienzo de la novela se nos habla de *la mujer de pelo amarillo*, personaje que permanecerá sin identificarse hasta muy avanzada la narración, cuando descubramos que se llama Mabel. ¿Pero cómo descubrimos esto? Sólo gracias a que su amante inscribe, en *pequeñas tarjetas de visita* recortadas (pág. 78), la dirección y el nombre de la mujer: MABEL MADERN. Semejante a éste es el caso del abogado Aránzuru, uno de los principales personajes del relato, cuyo nombre nos llega indirectamente, materialmente, mediante la leyenda en la puerta de su estudio: DIEGO E. ARANZURU¹⁰.

Todos los nombres y los apodos de los personajes de *Tierra de Nadie* son puestos primeramente en boca de otro. Un solo ejemplo: por largo tiempo vemos desplazarse en su habitación a un individuo innominado. De pronto el recién llegado le espeta burlonamente:

“Así que tenés miedo. El Indio Oscar, el Indio. Y de un turco, ¿eh?” (pág. 10).

El nombre, por lo tanto, en esta novela de Onetti funciona claramente como signo intersubjetivo o público. Es la palabra mediante la cual otras conciencias reconocen al sujeto y este mismo se siente reconocido en la voz

⁹*Pour un nouveau roman*, pág. 32: *Sur quelques notions périmées*. Collection Idées. Gallimard, 1963 (El ensayo mismo es de 1957). Robbe-Grillet introduce estas observaciones a propósito del elemento

—caducado, según él— de *personaje*.

¹⁰Pág. 12. De idéntico modo se introduce el nombre del embalsamador Pablo Num.

de los demás. No tiene ese carácter de dato congénito que pretendía poscer en el relato moderno de tipo tradicional. Por eso también Larsen —uno de los personajes que tendrá más larga vida en las fábulas de Onetti— intercambiará su nombre con sus varios sobrenombres: Junta, Junta-Larsen, Juntacadáveres...

El detalle descrito se relaciona, por supuesto, con la ausencia de antecedentes que muestran los personajes de la novela que comento. Reactualizaciones muy esporádicas, casi nulas, apenas si permiten saber que Mauricio fue en otro tiempo violinista o que Violeta estudió algunos años en Filosofía y Letras. Las existencias se despliegan, en suma, en un puro presente. Los deseos y las nostalgias, la expectación y los recuerdos se dan siempre, entonces, de acuerdo con la estructura natural de la conciencia, nunca según las divisiones artificiales y abstractas del tiempo subjetivo. El lector aprehende únicamente pasados y futuros actualizados.

Sin embargo, nada de esto es suficiente para hablar de un objetivismo en sentido estricto. Es conveniente recordar que tanto Nathalie Sarraute¹¹ como Alain Robbe-Grillet¹² destacan la importancia que debe atribuirse a la novela del absurdo para la constitución de la tendencia que ellos representan. Ahora bien, es con el espíritu de esa orientación novelística con la cual guarda real afinidad *Tierra de Nadie*. Desde esta perspectiva, el presunto objetivismo del relato se revela como el contenido y la modalidad inherentes a un determinado narrar existencial. Bastará un ejemplo para caracterizar lo que digo:

"Aránzuru bajó del tren y se puso a andar por el pasaje subterráneo. El aire era allí más fresco. La cabeza iba casi rozando los globos de luz incrustados en el techo. Subió la dos cortas escaleras y un pequeño cansancio lo hizo detenerse, mirando con curiosidad la calle de tierra. Pensó que estaba perdida la amistad del hombre con la tierra. Qué tenía de común con los colores del cielo, los árboles raquíticos de la ciudad, sus multitudes oscuras y alguna luz de ventana, sola en la noche. Qué tenía de común con nada de lo que integra la vida, con las mil cosas que la van haciendo y son ella misma, como las palabras hacen la frase" (pág. 15).

Es visible en este pasaje cómo se superponen percepciones mínimas, de contenido insignificante, con pensamientos existenciales últimos. Ambas esferas no se divorcian, sino que se mezclan, se entrecruzan, en unión inseparable, creando una óptica que preside la narración y las descripciones que Onetti nos ofrece. Las objetividades materiales que constituyen la ciudad se

¹¹*L'Ere du Soupçon. Essais sur le roman*. Gallimard, 1956. Ver esp. pp. 11 y 83.

¹²*Nature, humanisme, tragédie*. Op. cit., pp. 55-84. Las puntualizaciones analítico-

críticas que en este ensayo de 1958 hace Robbe-Grillet sobre *La náusea* y *El extranjero* prueban, precisamente, la significación de estas novelas.

incorporan, asimismo, al radio de la experiencia subjetiva, pero ésta nunca se agota en ellas. Antes bien, siempre sugiere o deja entrever una dimensión de profundidad, que se apoya en los balbuceos de la conciencia reflexiva¹³.

Esta misma alianza que se produce en la relación del personaje con su contorno existe entre el mundo inventado y su narrador. Pero en éste se trata de una subjetividad vedada, de una conciencia que percibe personajes y situaciones como datos exteriores, pero extranjeros a su más secreta intimidad. De ahí que sea extraordinariamente acertada esta observación de Benedetti (a pesar de lo tremebundo de su léxico):

“Detrás de los sobrentendidos, el lector vislumbra la presencia de un creador que no quiere darse nunca por entero, que cree en esa última, inútil reserva, como si allí pudiera concentrarse un magro desquite contra ese sinsentido de la vida que constituye su obsesión más firme, su pánico más sereno y sobrecogedor”¹⁴.

3. Es intensa la elaboración técnica a que Onetti sometió su novela. Ninguno de los LXI fragmentos en que ella está dividida corresponde a una escueta unidad, pues contiene, casi siempre, varias instancias narrativas: diversidad de situaciones, cambios de escenario, interrupción de episodios. La unidad composicional no se afianza, en consecuencia, mediante articulaciones arbitrarias de la corriente narrativa, sino de otros modos más sutiles, más acordes con la extrema sensibilidad técnica que la novela adquiriera en las primeras décadas del siglo¹⁵.

Onetti emplea, por ejemplo, el procedimiento —de extracción cinematográfica— del montaje. La novela crece y se forma por la sucesión de cuadros, por una yuxtaposición de planos que funcionan al modo de las tomas fílmicas que el montajista selecciona y compagina. Y, obviamente, igual que en el montaje del buen cine, la contigüidad de los cuadros es suscitada y vivificada artísticamente gracias a nexos de ilación, a ciertos vínculos sensibles que equivalen a factores formales de asociación. El primer cuadro —dentro del fragmento I— finaliza:

“Los golpes rojos se corrían por las azoteas desiertas, manchando fugazmente el gris hosco de los pretilos” (pág. 9).

El cuadro siguiente, separado por un espacio en blanco del que lo precede, se abre así:

¹³En este sentido, la erradicación de la interioridad se produce en la novela sólo como experiencia límite: reflexiva, en el caso de Llarvi u óptica, en el caso de Mabel (Vid. más abajo), pero no en el nivel del narrar natural. He aquí una notoria diferencia con *La náusea*, cuya crítica de la vida interior y cuyo poder de raciocinio se oponen, en todo, a lo que puede ser el lema existencial de *Tierra*

de Nadie: *Peripate . . . ticemos, señores* (pág. 18).

¹⁴Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre, pág. 91. En: *Literatura uruguaya siglo xx*. Edit. Alfa. Montevideo, 1963.

¹⁵No he podido encontrar el libro, tan citado, de James East Irby: *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* (México, 1956).

"Atravesando la ventana sucia, sonrojaban la sonrisa del hombre en la lámina pegada a la pared" (ibid.).

El sujeto de *sonrojaban* ha quedado atrás, en el cuadro anterior. A pesar del cambio espacial, el lenguaje ha seguido su curso ininterrumpido, como marea autónoma por sobre la diversidad de las situaciones. Ya lo había adelantado: en Onetti, el lenguaje también aglutina. Pega y suelda sectores dotados de relativa independencia. Por otra parte, la continuidad lingüística descansa y se deposita en un dato sensible: la luz roja del letrero que penetra en el interior del rascacielos.

En el caso indicado, resulta ser la luz el nexo vívido del montaje. En otro, lo será el sonido del teléfono, que conecta los cuadros segundo y tercero (siempre dentro del fragmento I). Es patente, por todo esto, la voluntad de unificar lo disperso, de unir, mediante los elementos mayores de la luz y el sonido, espacios alejados, situaciones extrañas entre sí.

Otro recurso técnico es lo que llamaré pseudoubicuidad narrativa. Dos casos al canto: en el cuadro en que están presentes el Indio Oscar y Larsen, se ha descrito, en primer término, que Oscar está tendido sobre una cama, en el interior de una pieza. De pronto, el enfoque del narrador cambia y puede verse a otro sujeto (Larsen) que golpea la puerta. El narrador, por lo visto, se ha situado en *El pequeño cuarto y afuera* en forma tan instantáneamente sucesiva, que prefigura más bien una simultaneidad. En una ocasión distinta, se ve a Aránzuru avanzando. Nené, su amante, lo espera. El enfoque es nuevamente discontinuo, a pesar de la posibilidad real, mucho más natural, de enfrentar a Nené desde Aránzuru¹⁶.

Aparentemente, el narrador está dotado de la capacidad de desplazarse sin tiempo, de situarse simultáneamente en dos sitios diversos o en dos diversos personajes. Sin embargo, la significación del fenómeno es la contraria a este privilegio de omnipresencia; instaura, más bien, un decidido perspectivismo narrativo, una asimilación del narrador al modo subjetivo de sus figuras humanas. Esto desindividua al narrador, lo multiplica, atomizando su conciencia en innúmeras subjetividades particulares. Con lo cual, esa dimensión de misterio que era posible avizorar en la intimidad del narrador empieza a manifestar su vacuidad esencial, en cuanto no consiste en nada más allá de sus concreciones, a saber, la pluralidad de *nadas* efímeras que son los momentos temporales de la novela. Se divisa, de este modo, la anulación de una conciencia substancializada, en la pura fugacidad de sus sueños.

De naturaleza completamente distinta a los anteriores es un factor de conformación que es posible observar en el fragmento II de *Tierra de nadie*. Se trata del impresionante pasaje del embalsamador Pablo Num, donde lo bello, lo melancólico y lo intenso se juntan para sugerir cierta aterradora visión: la gestión benéfica de la demencia, la serena salud de la locura. La actividad del viejo Num, al que visita Aránzuru, queda condensada así:

¹⁶Vid. pp. 9-10 y 15.

"Una cigüeña dormía sobre la mesa, parada en una pata. Un gato inmóvil alargaba las uñas. Algunas gaviotas acababan de posarse en las esquinas de los muebles altos" (pág. 23).

"El secreto estaba en el oficio del viejo, en que eso pudiera ser anunciado. Era un trabajo realizado en la muerte, una muerte sin carroña, con cadáveres graciosos y alargados, sorprendidos un momento antes del salto. Los ojos amarillos de la lechuza bizqueaban vueltos hacia la luz" (pág. 24).

Mirado exclusivamente desde el punto de vista de la técnica, el episodio de Pablo Num es algo así como una señal emblemática, una imagen de pórtico. En la entrada misma de la novela, se nos descubre una representación simbólica de su universo, que lo expresa y lo condensa en un nivel supremo. En tal sentido, la imagen desborda sus conexiones más inmediatas: ser la actividad de un personaje concreto, indicar un pequeño e insólito museo de animales frente al río... Con gran fuerza de irradiación, se proyecta como el rostro material de la obra¹⁷. Esta constatación se apoya no sólo en el contenido intrínseco que en ella es dable inteligir; también en dos minúsculos detalles. Primeramente, el curioso hecho de que los nombres de PABLO NUM y DIEGO ARANZURU sean casi los únicos que aparecen en el relato con mayúsculas gráficas. Eso entraña claramente un relieve, un énfasis puesto en ellos.

Cuando la escena finaliza —y, en general, todo el fragmento II— Nora, la hija del embalsamador, tiene en sus manos un papel robado de la oficina de Aranzuru en el cual están anotados la mayoría de los nombres que aparecen en la novela, con sus respectivas direcciones. Nora repasa la nómina, imaginando rostros y cuerpos desconocidos:

"Debajo estaba la lista de nombres y direcciones: Casal, Balbina, Ernesto, Llarvi, Mauricio Offen, Demetrio Sala, Martín, Samuel Rada y Violeta" (pág. 27).

Nombres y direcciones: la clave reside, entonces, hasta materialmente en este episodio particular. Por eso es necesario averiguar la significación determinada que posee este recurso, que nos anticipa desde la partida un universo novelesco, fijándolo fatalmente en una suerte de lúgubre anunciación.

4. Los pasajes recién transcritos contienen un doble valor significativo. Por una parte, hacen sensible la índole verdadera de la vida que se imagina en la novela. Todos los personajes son como los pájaros y los animales del

¹⁷Un ejemplo análogo: las formidables páginas iniciales en que el novelista alemán Heinrich Boll describe, en *Und sagte kein einziges wort* (Ullstein Bücher, 1964) el hambre de postguerra en su patria bajo

la categoría de lo *rosado*: la piel de la vendedora, las salchichas que se devoran y las encías de los que devoran. El color dominante detecta, magistralmente, una experiencia crudamente *anti-rosa* de la vida.

viejo loco: seres detenidos en su existencia como en una muerte, que sólo disfrazan, estetizándolo apenas, su pudrimiento interior. La visión tiene para Onetti, no los moldes de una ética edificante de corte espiritualista, sino la literalidad material que le confiere una avasalladora experiencia del pasado. Cada ser es una momia de sí mismo, una momia de su propio pasado¹⁸. Esta es la significación deprimente, angustiosamente negadora que conlleva la imagen. Por otro lado —y he aquí la viviente contradicción expresada en el umbral del relato— la escena objetiva el trabajo de belleza que el sueño ejecuta sobre la muerte. La acción de embalsamar hace intuitiva la potencia transfiguradora del arte. Puesta en la más doliente zona de la aniquilación de la carne, la belleza (del sueño o del arte) sube y rescata una memoria que ennoblece y purifica la corrupción de los cuerpos humanos. La muerte es en *Tierra de nadie*, tanto para el viejo Num que embalsama como para Onetti que crea en Buenos Aires un museo inquietante de momias, la muerte es —digo— un presente inmediato, o sea, un presente inmediatamente sublimado. Se ve, entonces, con qué insistencia extrema el escritor americano la hosca dialéctica entre la carne y el sueño que ya había fabulado en *El pozo*. Mientras en esta novela esos contenidos eran términos de un movimiento existencial, en *Tierra de nadie* pasan a dinamizar el estado material de la corrosión: la muerte en su verdad objetiva de destrucción física.

La ramificación que experimenta esta imagen inaugural en el interior de la obra es fácil de observar. Puede circunscribirse en tres momentos representativos, que otorgan grados diversos de profundidad a la experiencia. En el primer momento alternan Mauricio y Violeta. El hombre, entre juegos y burlas, se ha tendido sobre la tierra recién removida del jardín:

“La luna, muy chica, trepaba desprendiéndose de las ramas lejanas. Mauricio caminó hasta el cantero, y se acostó, cara al cielo. Cruzó las manos en el pecho. (...)

—Es tarde. Estoy definitivamente muerto. (...)

Fumaron en silencio. El cerraba los ojos. No podía imaginarse la lenta pudrición en la tierra húmeda. (...)

—Quieta. Es de noche. Sigo muerto” (pág. 38).

La imaginación del personaje busca atrapar el proceso subterráneo de la descomposición. Aquél anticipa su muerte para poder vivir algo que en el momento de su efectivo cumplimiento no podrá experimentar. La tenaz búsqueda de aprehensión material de la carne debe ser interpretada como el producto de una conciencia supremamente sensible a la vulnerabilidad humana. Pero le cabe al hombre, en esa misma indefensión, conquistar el sentido de la fraternidad y del vínculo. Porque Mauricio preimagina la corrupción de su cuerpo tal vez debido a que supone que nadie mantendrá más tarde el recuerdo de su piel y de sus huesos. El extraño rito nocturno

¹⁸Vid. pág. 99. La expresión misma es frecuente en Onetti.

a que se entrega compensa, *desde ahora*, la futura soledad de la tumba¹⁰. Pero lo que será su mortal porvenir es ya su presente: Mauricio fracasa en su tentativa de autoaprehensión. Está tan alejado de sí mismo, que ni siquiera puede solidarizar con su propio cuerpo en viaje hacia la ausencia.

De este modo, la novelística de Juan Carlos Onetti medita en sus especies más extremas la presencia y la abolición de la carne. Esta sólo adquiere sentido, verdadera significación humana, en su negación. Carne sadizada o carne muerta, sólo así el cuerpo funda —según esta amenazante concepción— las relaciones verdaderas del hombre con el hombre: en la relación de sufrimiento entre el que sufre y hace sufrir o en la experiencia definitiva en que el que ama sostiene al otro como irrevocablemente perdido.

Un segundo momento en la proyección de la imagen de los cadáveres embalsamados lo constituye el cuadro pintado por Casal. Es un cartón cuyo tema macabro reproduce, desde dentro del estudio del pintor, el rostro uniforme de *Tierra de nadie*. Se trata de una cena medieval presidida por la figura de la Muerte:

“Había una larga mesa de banquete, muy estrecha, con el mantel blanco. Un esqueleto envuelto en negro se sentaba en la cabecera; tenía en el hombro una guadaña mellada con el mango florecido. Monstruos y reyes, cornudos, un verdugo enano ocupaban la mesa. Pequeños demonios y ángeles deformes iban y venían con las fuentes, todas vacías. Al pie de la mesa, alargando un cuerno, bostezaba un perro escuálido” (pp. 70-71). “Cruzó despacio frente a ella y volvió a mirar el cartón. Pondría rojo en el manto de los reyes y el fondo sería de oro pálido, ocre. Detenerse en verdes podridos para las costillas del primer leproso” (pág. 72).

El pintor ha concentrado en su cuadro, como en un aquelarre, las posibilidades de deformación de la carne. El cetro de la Muerte —única soberana, por encima de reyes y demonios— florece en esta tierra de pesadilla. Todo el tema parece condensar su sentido en la carne lacerada del leproso, que pertenece al mismo campo de valencias que el episodio de Num o la escena de Mauricio. Muerte en vida, descomposición de la materia viviente, por un lado; por otro, exaltación de la miseria orgánica en la fantasía, en la luz y en el color.

El motivo de los leprosos reaparece en el sueño de Nené. La relevancia

¹⁰La prehistoria del motivo figura en *El pozo*, en la aventura de la cabaña de troncos. Una fase ulterior, semejante a la de *Tierra de Nadie*, se da en *Para esta noche* —si me atengo sólo al primer ciclo onettiano. Cf. este pasaje: “... y sujetó la imagen para ponerse a pensar furiosamente en Luisa la Caporal muerta, por estar muerta, por cumplir el deber de

estirar la mano, él que estaba todavía vivo con su calor, su olor y su respiración en su sombra, para sostenerla mientras fuera posible, para no dejarla perderse y morir del todo, para alzarla un tiempo aún por encima de su definitiva mudéz y la descomposición en cualquier desconocido punto subterráneo (pág. 114). Vid. también en *Tierra de Nadie*, pág. 119.

del cromatismo hermana la visión onírica de la mujer con las figuras que horripilan en la composición de Casal:

"Había soñado con una doble fila, sinuosa, de leprosos en harapos, azules y amarillos. Pasaban bajo el sol, entre ruinas y arbustos, paso a paso, rodeados por los tirabuzones de arena que alzaba el viento. La mano con el cigarrillo temblaba haciendo chocar sus pulseras; estaba cansada por el látigo, había arreado durante horas a la fila de leprosos" (pp. 84-85).

En el paisaje alucinante de la visión, en la lentitud ceremonial con que se la recuerda uno adivina que, tras los párpados ciegos e inmóviles durante las horas nocturnas, cada habitante de la ciudad alimenta un leproario privado, un terrible dominio de deformidades y de muertes. El individuo es amo y serviliza a sus íntimos enfermos, allí, en las regiones ruinosas de su subjetividad, museo de todas sus claudicaciones presentes y pasadas. No puede tener más áspera coherencia esta amarga y tenebrosa experiencia de una ciudad americana: al río endurecido, al invierno invencible, a los personajes-momias debe añadirse ahora esta imagen del inconsciente como cámara poblada por estímulos monstruosos.

Con esto, es legítimo ir sospechando que, tras la obra de Onetti, actúan determinaciones de una conciencia religiosa cuyos lejanos estertores resuenan, como en ecos truculentos, en estas escenas de horror y de pesadilla. El catolicismo ha sabido contaminar a las sensibilidades de Hispanoamérica y de cualquier parte con morbosas, contradictorias experiencias de delectación y pánico ante la carne dañada. El sentimiento bíblico de la enfermedad como castigo por el pecado, la impregnación obsesiva de la fantasía infantil por un Infierno cuya única misión es torturar al cuerpo, el régimen cotidiano de postrimerías a que la Iglesia por largo tiempo sometió a sus fieles, son algunos elementos que operan, *indirecta y subrepticamente*, sobre la concepción del escritor uruguayo. Tal concepción era ya previsible en la turbia actitud ante el sexo fabulada en *El pozo*, inhibida y blasfema a la vez —blasfema contra la carne femenina. Es éste el doloroso aporte criollo ínsito en su obra, la prolongada sedimentación que en su novela ha dejado una sensibilidad colonial educada en el remordimiento, en la culpa y en el trato infeliz con lo macabro. Pero a este estrato de experiencia se superponen estructuras existenciales, que buscan *humanizar* su sentido. La teología, demonología o teratología (todo esto es lo mismo y son sinónimos odiosos para el alma hispanoamericana) queda así enterrada, sublimada por una significación que va más allá de ella, que está contra ella y que definitivamente la supera. Es posible, quizás, hablar de una *laicización* de la experiencia de la carne en la obra de Onetti. ¿No es acaso la figura de un médico, Díaz Grey, el testigo más fiel y obstinado de su mundo? Es este misterioso personaje, casi central en la imaginación del novelista a partir de *La casa en la arena* (1949) y de *La vida breve* (1950), el que palpa y constata a sus leprosos de siempre, a sus enfermos, a sus moribundos, a los personajes estragados por la edad o por el simple temor a la existencia.

Estamos, pues, ante *pacientes*, no ante pecadores a los que deba exorcizar un cura²⁰.

5. El cuadro de Casal y la visión de Nené corresponden a un caso concreto de sueño soñado por dos personas. La comunidad de las imágenes crea una alegría gemela entre los personajes, una clandestina comprensión apenas exteriorizada. El recuerdo del sueño por parte de Nené finaliza así:

"Había sonreído con Casal al mirarlo" (pág. 85).

En realidad, como en todas las novelas y cuentos de Onetti hallamos también en *Tierra de nadie* una gruesa y opaca lámina de sueños. Ella obstaculiza la relación natural de los personajes con su circunstancia; no hay inmediatez, no hay contacto, pues la maraña de los sueños es tupida y arraiga en medio de la urbe como selva invisible, con guaridas y cuevas para que cada uno se refugie o se pierda. Algunos personajes ceden sus sueños, contándolos. Tal Nené con Aránzuru (pág. 20). Pero no es esta forma de la comunicación verbal de los sueños la que específicamente instaura *Tierra de nadie*. Ese aspecto es más bien un rezago de *El pozo*, y aun sobre él determina el nuevo relato apreciables variaciones²¹. En todo caso, lo propiamente innovador de *Tierra de nadie* en el tema del sueño es que abre la fase que ya está presente en el pasaje de los leprosos: la posibilidad del *sueño compartido*.

Surge por primera vez con la fortuna que inventa Pablo Num para mantener expectante a su hija Nora. Dice el viejo Num al abogado que tramita este legado inexistente:

"Bueno, Aránzuru. Usted es filósofo. Vea, curioso... Porque yo había inventado la herencia por ella, para que la nena estuviera contenta. Y va ella y la inventa para que yo esté contento, y yo hago que lo creo..." (pág. 25).

El tema se diseña en esta ocasión en su forma más rudimentaria: como ilusión mutuamente sostenida, como mentira y ficción. Pero hay otro factor importante: al abogado intermediario, que también finge que cree en el engaño urdido por el anciano y sancionado por la muchacha. Aránzuru pone su timbre legal a esta irrisoria farsa, autoriza públicamente su continuación. Cuando el hombre desaparezca, Nora lo buscará por todas partes, ante Casal y ante Mauricio. La razón que aduce ante el pintor es ésta:

"Yo venía... Dije de parte de Aránzuru. Teníamos en casa un asunto, le habíamos encargado que se ocupara de un asunto y como no tenemos noticias de él y nadie sabe (...)

²⁰Requeriría mención y estudio especiales, por ser más compleja en este punto, la novela *Juntacadáveres* (1964). Parecería en ella reasflorar a la conciencia el estrato católico sumergido, sobre todo en la importante figura del cura Bergner. Por el

momento, téngase sólo en cuenta que frente a él está el boticario Barthé. Que la pugna sea precisamente entre los dos, no deja de ser interesante constatarlo aquí.

²¹Vid. más abajo, parágrafo 6.

El abogado que está ahora en el estudio tampoco sabe nada. Ni de este asunto, una herencia, ni del doctor Aránzuru" (pág. 69).

Esta creencia en la fortuna, tan absurdamente alimentada, está preñada de enorme alcance proyectivo para la obra posterior de Onetti y para su poetización encarnizada de los sueños. Por esa decisión voluntaria de creer en lo inventado, la actitud de Num y de su hija prepara ya la conducta de José María Brausen respecto al crimen de la prostituta en *La vida breve* (1950); por ese aspecto institucional, burocrático del sueño, él anticipa ese increíble *contagio de la locura* que es el tema profundo de *El astillero* (1961). Corroboran esta conexión la recalcada demencia del anciano y la naturaleza híbrida de la relación entre Aránzuru y Nora: de abogado y cliente, de seductor y seducida. Se podría estar seguro de que la primera ha precedido a la segunda, que ésta ha sido estimulada y es sólo consecuencia de aquélla, que la unión erótica aquí, como el amor en *El astillero*, es apenas un medio para fortalecer un sueño rayano en la locura.

Más trascendencia inmediata tiene el sueño de la isla lejana, que comparten Num y Aránzuru:

"—Sí, la isla... Si usted la viera, doctor... No se viene más, no.

—¿Cómo era el nombre?

—¿El nombre, dice? ¡Qué cabeza! Hay algunos días... Ah, Faruru. Sí, el nombre es Faruru. Todo eso de la Polinesia, las islas. Pero no la traen los mapas. Ah, nada de blancos, es la única que queda. ¿Le conté? Estuve de paso, hace tantos años... Pero aquí mismo, no hace mucho que estuve hablando con un marinero. Había estado. Nada de blancos todavía. Está un poco al sur y se llama Faruru, así, con una efe de la garganta" (pág. 26).

Esta isla soñada, tan fantástica que no existe en los mapas pero tan conmovedoramente real para el que en ella sueña, no tendrá siquiera un nombre determinado, sino muchos y distintos y fabulosos sonidos (vid. pág. 33). Aránzuru vacila entre creer en ella o abandonarla como una deleznable mentira del embalsamador. Esta isla, como meta última de su existencia, lo define, y determina cada una de sus decisiones: el que deje su estudio y su trabajo, el que se fugue a la provincia —remedio lamentable de Faruru—, el que busque fanáticamente compañeros para su viaje allende el mar²². Insegura ya su ubicación, consentirá con Larsen en que está *en el fin del mundo*²³. En tierra, lejos de la isla, en la ciudad y en el interior, consumará Aránzuru sus más abyectas experiencias de macro y de falso homosexual. Terminado su periplo en un encuentro fugaz con la madre,

²²Vid. pp. 40, 57-8 y 162.

²³En otro ensayo he tratado de precisar la significación de esta fórmula persistente en la geografía del sueño propuesta por

Onetti. Aparece en *El pozo*, se reitera en *Tierra de Nadie* (pág. 149) y da título a un capítulo de *La vida breve* (*Segunda Parte*, VIII).

olvidado el nombre de la isla, buscará en vano al viejo de los pájaros, que se ha mudado de casa o ha muerto. Perdida para siempre la clave, el personaje permanecerá exactamente estático, detenido, como el río y la ciudad, como el paisaje y la gente toda en el melancólico desenlace de *Tierra de nadie*:

"...estaba inmóvil frente al río, solo en el centro del enorme círculo que encerraba el horizonte" (pág. 176).

"Ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra, ni amigos ni mujeres para acompañarse" (pág. 178).

Faruru, o como sea, es el necesario antecedente de Santa María, esa fantástica y completa ciudad imaginaria fundada de una vez para siempre en *La vida breve* (1950). La vinculación está explícitamente asegurada por Onetti, que coloca un recuerdo insignificante de Aránzuru en *El astillero* (1961) —novela que también ocurre y se ambienta en Santa María y sus alrededores²⁴. Pero no sólo el co-soñador de Faruru reaparecerá más tarde trasplantado a la vieja y extraña colonia de suizos, con su río, su hotel, el diario, la abandonada empresa de Jeremías Petrus, su provinciana historia del prostíbulo en la costa y quién sabe cuántas anécdotas más. También pasará a integrarla Larsen, quien surgirá hacia el fin de *La vida breve* y protagonizará posteriormente *El astillero* y *Juntacadáveres* (1964). Por eso, es curioso y decidor que Aránzuru, en *Tierra de nadie*, le insista para que lo acompañe hasta su isla:

"—Oiga, Larsen. ¿Por qué no se viene conmigo a la isla?

—Déjeme de embromar. Más vale irse a pudrir a cualquiera parte" (pág. 152).

En todo caso, por muchas que sean las conexiones existentes, es claro que desde *La vida breve* comienza una tercera fase en el tema del sueño, cualitativamente distinta a la de *Tierra de nadie*: el sueño de un habitat colectivo. A la *Tierra de nadie* seguirá, comprensiblemente, una energía imaginaria dotada de un admirable pathos fundacional; a la isla lejana de 1941 seguirá una ciudad enclavada a espaldas de Buenos Aires, con huellas de topografía montevideana, que, por lo mismo, introduce un cambio sustancial en la índole de lo fantástico manejada por Onetti. Esto es así en términos taxativos, de modo que la articulación de las fases se impone por sí misma. Pero, curiosamente, aun ese rasgo colectivo de la nueva ciudad y hasta algo de su peculiaridad imaginaria están ya, como embriones, en *Tierra de nadie*. Lo que prueba concluyentemente el dinamismo evolutivo que ella contiene —verdadera y abundante cantera para el artista maduro que será más tarde Juan Carlos Onetti.

²⁴*El Astillero*, pág. 131. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1961.

Aránzuru se ha fugado a un lugar del interior del país con una hembra cualquiera —Catalina o Katty, como ella misma prefiere llamarse. La mujer es prostituta y el hombre la explota, con indiferencia, con desgano, como una comedia que representa ante sí mismo. Mientras espera que se vaya el último cliente de la noche, escribe e imagina en un papel un sueño de Nené, amante suya de tiempo atrás. Es necesario citar con amplitud:

"Ella y yo nos inclinamos atentos sobre tu cabeza quieta por donde pascen pies ligeros y absurdos. Es como la sola vez que te vi dormir. Pero entonces era el amor y ahora es el misterio.

Te miramos. A veces una mano se me va a tu mejilla para despertarte, para que parpadees veloz y asombrada lágrimas y niebla de la noche y me oigas contarte que han pasado tantas cosas en mí, en la vida, y que sin embargo no ha pasado nada. Decirte nada y mirarte y emocionarme con nuestra antigua mirada. Pero el miedo quiebra mi mano y quedamos quietos y curvados mirando tu cara. Ya el sueño escapa de tu sueño lejano y obstinado. Como la luz grisada que vence las cortinas, las extrañas cosas y las locas personas que te llenan van desbordando en la habitación.

Lentos brotes se hinchan y crecen, enlazan los muebles, frotan los rincones con sus enormes ojos ciegos. Nosotros, la mañana, el aire que fuiste meciendo en la noche, la mano perdida en la sábana, el pezón vinoso y replegado, todos somos tu sueño.

Flotamos suaves y veloces, murmurando ansiosos nombres de Dios, largos ruegos obscenos, palabras violentas y unos secretos que estaban rezagados y acabamos de encontrar..." (pág. 97).

El sueño sigue, más rápido, dibujando sobrios arabescos surrealistas. Pero lo fundamental es el arco significativo aquí diseñado: *te miramos — todos somos tu sueño*. El sujeto plural ha podido surgir en cuanto Aránzuru no imagina sólo el sueño de la mujer, sino incluye en la contemplación a su antigua amante. Es decir, divide a ésta en persona que *ahora* duerme y sueña y la Nené de *antes*, de su recuerdo. Pero luego *todos* —ellos mismos y los estímulos circundantes— pasarán a ser objeto plural del sueño. La prosa hace magníficamente sensible el movimiento de fusión, esta integración sin intersticios, esta interpenetración de cada uno y de todos que anuncian ya el prodigioso e irreal unanimismo del creador de Santa María. Por distante que esté de esto último lo transcrito, nos permite atisbar, en su vivo tránsito, el surgimiento de una pluralidad de sujetos que se sueñan mutuamente, el paso de un sueño intersubjetivo a un sueño colectivo. Rasgo que, por lo demás, se advierte igualmente en el frenesí con que Aránzuru invita a tantas y tan distintas personas para que lo acompañen a poblar su inaccesible Faruru.

El otro carácter se manifiesta en uno de los sueños de Rolanda. Durante la estancia con Aránzuru en *el molino de la alemana*, la mujer tiene dos sueños: uno, en que parece compartir el afán de su amante por una travesía

marina (pág. 155); otro, en que sueña con espectáculos de guerra, con cañones, explosiones y con unas *muertes blancas, muertes tiernas, sin esfuerzo* (pág. 164). Ahora bien, si se tiene en cuenta que ella, en una carta a Bidart (pág. 55), dice recordarse de Bruselas, es fácil inferir que hay, detrás de su segundo sueño, experiencias infantiles de la primera guerra, de la cual ha podido escapar. Pero lo que interesa retener es la nueva dirección en la referencia del sueño: *la propia realidad*. Lo cual se suma a lo que responde, muy seriamente, Aránzuru a Larsen:

—Bueno, en el fin del mundo, ya entiendo. ¿Y va (a la isla) por algún asunto de negocios?

—Claro" (pág. 149).

Todavía en forma gruesa y rudimentaria, estos pequeños detalles indican que la esfera de la realidad cotidiana no permanecerá ajena al sueño, sino será su objeto más propio y adecuado. No corresponde aquí describir este retorno a la realidad, que ha de producirse cuando el sueño descubra que su misión no es otra que inventar la realidad, pues únicamente sosteniéndola se sostendrá él. Lo increíble es que no habrá en ello resignación, pues el sueño no se empobrecerá. Más que un camino de vuelta será la completación de un ciclo en el que Onetti pudo sorprender la secreta unidad del sueño y la existencia.

Señalaré, como última manifestación del tema en *Tierra de nadie*, el curioso caso del *molino de la alemana*. Es una casa de campo que posee Aránzuru en los alrededores de la ciudad. Los amigos que suelen visitarla precisan así la raíz de su nombre:

"Pero eso del molino de la alemana... Es el título de una novela policial. Era el libro de cabecera de Aránzuru" (pág. 44).

Es un rincón apartado, que deliberadamente rechaza comunicarse con la ciudad:

"El había dicho: Se llama el molino de la alemana. Es un lindo sitio, no hay teléfono, sin peligro de que llegue el tren en muchos años" (pág. 155).

Su sentido, entonces, resulta bastante claro. Como la provincia a la que se fuga, como el distante punto de Buenos Aires en que se esconde, como la casa de Violeta en que se remedan burdamente escenas de la vida polinésica, el *molino de la alemana* representa también, para Aránzuru, una isla terrestre, una pobre Faruru al alcance de su mano. Esto, y el origen de su designación, indican que ha nacido de algo previamente imaginado, que es la materialización de un sueño de Aránzuru. De ahí que se insista con frecuencia en la novela en la llave que el abogado presta a sus amigos (pp. 16, 20, 42), símbolo, sin duda, de una participación posible de los demás en un sueño privado.

El hecho oculta, además, otras virtualidades. En efecto, la imagen que suscita el nombre del recinto es la de una máquina artificial, la de un objeto mecánico. Quien conozca al Onetti posterior sabe que, muy a menudo, las objetividades artificiales equivalen, en su obra, a concreciones de sueños. Así, por ejemplo, esas extrañas e irreales flores que exhibe en su cintura la protagonista de *Un sueño realizado* (1941) o el misterioso animal de *Una tumba sin nombre* (1959), cuyas patas como de juguete delatan que ha surgido de la ensoñación de un ser humano, Ambrosio²⁵. A diferencia de estas efectivas encarnaciones, el *molino* de Aránzuru no llega a corporizarse, pero se cierne como la esencia imaginaria de la quinta. Un esfuerzo más sostenido por parte de su creador, y el sueño habría venido a coincidir con la realidad. Con todo, ya adelanta un fenómeno capital para la constitución de las objetividades en el arte de Onetti: la convergencia de sentido que experimenta la esfera de las cosas fabricadas, de los productos automáticos y artificiales. Pues él, constantemente, retrotrae lo técnico a sus orígenes fantásticos.

El tema del sueño compartido tiene múltiples consecuencias de detalle en *Tierra de nadie*. Ya el sueño a secas, la pura capacidad de ensoñación de los personajes, determina que existan en constante duermevela. De ahí que la atención del narrador recaiga siempre en los ojos entrecerrados, en las miradas opacas, en el parpadeo incesante, en la actitud de semidormidos, en el gesto habitual del desperezo²⁶. Pero la comunidad del sueño origina, además, una suerte de imágenes residuales, huellas que atestiguan una semejanza final entre todas las proyecciones fantásticas. De ese tipo es la analogía entre la guadaña florecida del cuadro de Casal, el dibujo obscuro que Gerardo traza en la pared y el sueño que Nené cuenta a Llarvi²⁷. De otra clase son, en cambio, la penetración imaginaria en la intimidad visceral del prójimo y la vigilancia, tensa y anhelante, que se ejerce sobre el rostro del que duerme. Estas son vías activas, conscientemente dirigidas, para unirse a las secretas ensoñaciones de los otros:

“Al volverse, Mauricio encontró los ojos de Casal. Era una mirada que llegaba desde lejos, clara, hasta las órbitas hundidas. (...) Recordaba el hombro en punta de Nené contra el muro. El pedazo de tela que lo envolvía, con los tajos oscuros de los pliegues. Más abajo estaría la piel, caliente, olorosa, con el color del papel del cigarrillo al quemarse, cerca de la punta. Después la carne, sangrienta, con los jirones amarillentos de la grasa, hasta el hueso, blanco, ridículamente delgado” (pág. 84).

“Ahora contemplaba el rostro de la mujer en la almohada, analizando el conjunto de los rasgos, su expresión, imaginando el cerebro que estaría allí adentro, vivo, inquieto, soñando” (pág. 165).

²⁵Cf. *Un sueño realizado*, pág. 55. En: *Jacob y el otro...* Edics. de la Banda Oriental. Montevideo, 1965.

Una tumba sin nombre, pág. 22, ad

supra. Edics. Marcha. Montevideo, 1959.

²⁶Vid. pp. 20, 23, 50, 53, 57, 65, 71, 76, 77 y passim.

²⁷Pp. 70, 81 y 94, respectivamente.

El incansable y agotador espionaje del rostro a que se someten los personajes de Onetti conduce a este viaje, a esta exploración hacia el centro interno de energía. Porque aquí está el cerebro embarazado de sueños, de imágenes, palpitando con esa fecundidad ejercida en el límite y que transforma la muerte (aparente) del dormir en visión y en fantasía. Que éste es el sentido del último párrafo lo prueba el que, luego de la adivinación del sueño, describa la imaginación del cuerpo muerto:

"Inmóvil, continuaba mirando la cabeza de Balbina. Imaginaba la cara endurecida por la muerte, sentía el peso del cuerpo enfriado. Borraba el dibujo de los labios, hundía los grandes ojos, aplastaba los lados de la nariz y endurecía los dedos sobre el pecho abultado donde el corazón muerto se ahogaba de sangre oscura" (pp. 166-7).

De este modo y mediante este ejemplo, el tema del sueño compartido unifica su significación con el otro gran tema de su novela: la belleza que nace de la carne fecundada por la muerte.

6. Llarvi es el personaje de más acusado perfil intelectual en *Tierra de Nadie*. Escribe un diario de vida, del cual se insertan algunas anotaciones en el curso de la novela. Además de orientarnos acerca del transcurrir del tiempo cronológico, consignan ellas reflexiones sobre la guerra mundial y la política europea, diálogos con Casal sobre el problema de Hispanoamérica, y juicios sobre la gente de su grupo. Pero lo que ocupa la mayor parte del diario es el recuerdo obsesivo de Labuk, una mujer que abandonara hace tiempo —lo mismo que hiciera Aránzuru con Nené y Catalina con Aránzuru. Es una historia simple y patética —vergonzante y viciosa, según el propio Llarvi— que contrasta con el alto imperativo de autoconocimiento que éste se ha propuesto. El 3 de agosto Llarvi anota en su diario:

"Era callada y sucia, simple. Sólo vivía, en realidad, en la cama, en su mundo ardiente y lúbrico. (...) Pero aquí tenemos que el 'Recuerdodelabuk' no tiene relación alguna con 'Presenciadelabuk'. Sucede que al recordarla, la imagen de Labuk encelada se me niega. Nunca viene espontáneamente, por lo menos. Es otra Labuk, una mujer pequeña y triste. (...) Hasta la cara ancha y ordinaria busca semejanza con algún animal para hacerse inocente" (pág. 32).

Lo alienado de la relación surge con transparencia. Llarvi se siente cercano a la mujer únicamente en la distancia propicia del recuerdo. La presencia odiada se convierte, con el tiempo, en piedad y adoración, en búsqueda anhelosa. Pero lo que actúa en ambos planos es el sueño, según lo aventura el mismo personaje:

"Una hipótesis interesante: el contacto con ella estuvo trazando en mí, insensiblemente, la figura de otra Labuk que estaba lejos de mí, fuera de la cama..." (pp. 32-3).

Como después hemos visto en el cine de Antonioni, los personajes de Onetti anulan el rostro de la amante en el abrazo sexual, crean formas y figuras diferentes, inventan su pareja en desmedro de la real. Los personajes no aman, sino sueñan que aman. Mediante un horizonte cambiante de proximidades y lejanías, la conciencia de ellos rechaza el contacto fecundo del amor y renace en el espejismo de la distancia²⁸. Pues si bien el sueño frustra la relación amorosa de Llarvi, permite que subsista una Labuk más allá de sus insuficiencias y por encima de los deterioros del tiempo. El valor positivo de este poder del *sueño-recuerdo* lo insinúa, en otra parte, Casal, en una carta que escribe a Nora:

"Su edad es independiente de usted; piense en eso. Tiene la obligación de hacer que ella sea recogida, que viva en otro capaz de recogerla..." (pág. 99).

La experiencia se apoya en concepciones muy arraigadas en Onetti algunas de las cuales he intentado describir en otra parte: la multiplicación del individuo en las distintas etapas de su vida, pues cada una de éstas origina un sujeto singular; la intemporalidad del pasado, que puede convertirse en carga opresiva para la persona o en plenitud conservada por el prójimo. Los dos aspectos de la última concepción, por lo demás, actúan siempre unidos, dando origen a una idea sintéticamente superior que corresponde a la transfiguración instantánea de la muerte en sueño. Pues es claro que el pasado, en cuanto vida que se hunde en la nada, es muerte que alimenta al sueño, al sueño del que recuerda.

Pero volvamos a Llarvi. En él la obsesión se hace absorbente, en términos casi literales, ya que todas las gentes de la ciudad son devoradas por su recuerdo, asimiladas en él. Es otra manera, aún más extrema, que tiene esa ciudad de Buenos Aires de desaparecer ante quienes la pueblan: ser tragada por la subjetividad de un habitante. Aglutinada en un paisaje que uniforma todas las estaciones del año, irrealizada tras la ceremonia de cortinas que se cierran o se entreabren, Buenos Aires se irrealiza ahora y se aglutina una vez más en la idea fija del hombre:

"De improviso las mujeres de Florida toman formas y andares de Labuk; los salones de peluquería tienen su mismo perfume, alguna risa que viene del balcón es la suya. Y fuera, más allá de los detalles, de lo que puede contarse: el cielo, el aire de la calle, la 'allure', alguna cosa así, contenida, salvaje, como era la bestialidad de ella. La ciudad llena de Labuks, apresuradas, furtivas" (pág. 67).

²⁸Es un modo general de Onetti éste de expresar la frustración en la forma de una conciencia distanciada de sí misma. Lo vemos nuevamente en esta insignificante situación: "Aránzuru tomó el café y encendió su cigarrillo. Miraba con envidia

a una mujer vestida de blanco que estaba bebiendo un líquido verdoso con hielo. Estaba seguro de que aquella bebida desconocida era la bebida perfecta. Bostezó y puso el pocillo a un lado" (pág. 149).

Esta capacidad intensamente obnubiladora es lo que asegura al recuerdo de Labuk un carácter de sueño verdadero, que se destaca más cuando vemos a Llarvi tendido en el gabinete de un sicoanalista:

"Pero hable naturalmente. Na-tu-ral-men-te... como el viernes. Vengan las palabras que vengan —dijo el médico.

'Diez pesos por semana para que me oiga hablar de Labuk sin nombrarla. Es dulce'. Hablaba lentamente, buscando, sin buscar, fragmentos..." (pág. 60).

De pasada se advierte la modificación aberrante que ha experimentado la comunicación de los sueños. Esto que era buscado en *El pozo* como la forma suprema de aventura, cae en *Tierra de Nadie* al nivel de una burda mediatización que lo denigra y le quita su sentido. Esta degradación de la palabra como intermediaria de los sueños redundará en un prestigio del silencio, de modo tal que con ello se refuerza la intuición más extendida de la novela: la comunicación de los sueños será también *comunicación soñada*.

En persecución de su recuerdo, Llarvi irá a Rosario con la esperanza de encontrar a Labuk en un prostíbulo, pues así lo ha insinuado Mauricio. No la hallará, no porque allí no esté Labuk, sino porque seguirá dependiendo de su distancia interior:

"La muchacha de verde, bajo la luz, le recordó de pronto a alguien, imperiosamente, no a Labuk pero sí a alguna mujer, relacionada con Labuk. Acaso fuera solamente la actitud, el aire de estar ausente, sin interés, la indiferencia que surgía del mismo verde vegetal de la ropa" (pág. 112).

En vez de preferir a la muchacha, Llarvi se dejará conducir al cuarto de otra mujer:

"Mientras se quitaba el saco, sentado en la cama, pensaba en la imagen de la mujer verde, subiendo la escalera hacia una parte desconocida de la casa, un dormitorio que ya no vería nunca, y donde hubiera podido ser feliz. Al lado de él, la mujer ya estaba desnuda" (pág. 113).

Sin poder desprenderse de su obsesión, este hombre de 35 años se suicidará. La última anotación de su diario, ya sin fecha, la escribe de la ciudad provinciana y en ella consigna su decepción frente a la subjetividad humana:

"No creo que haya en este momento hombre más desnudo que yo y no necesito emplear el cerebro ni asediarme mediante frases para saber quién soy. Esto se siente y es terriblemente desconsolador. Acaso esto suceda en tres movimientos, pero son rapidísimos y no es nada difícil que yo los esté inventando ahora para tratar de hacer lógico el suceso.

El primero consistiría en sentirse despojado de todo lo social, de que uno es ante los otros; después se logra asirse aun de lo animal, la sangre, el estómago, los músculos. Pero aquí se comprende que todo eso es común a los hombres y se abandona. Queda entonces uno. ¿Qué hay? Sólo se puede decir con una palabra: nada. Pero esta palabra, aquí, no es negativa. Significa y afirma la existencia de miles de cosas. No se puede explicar ni hay para qué" (pág. 119).

Con un análisis entre frío y patético, Llarvi ha podido precisar tres momentos en el proceso de la autoconsciencia; el despojamiento de lo social, la conciencia de la propia carne y la experiencia de la *nadidad engañosa* del ser interior. Tales fases fueron encarnadas en *El pozo*, para el caso de Eladio Linacero, bajo las formas del ostracismo individual, de la relación sádica y de la imposibilidad de comunicar *el secreto*. Ahora, en *Tierra de Nadie*, son sólo los apretados instantes de una casi póstuma conciencia reflexiva de Llarvi. El lector advierte que esta intimidad-vacío que es el supremo descubrimiento del personaje es una y la misma cosa con su ser perpetuamente distanciado de los demás. La plenitud sólo puede provenir del otro, se constituye gracias a la intensa adhesión con el ser amado. Por eso en Llarvi, donde esto no ocurre, la lejanía de los otros es distancia de sí mismo, anulación de la propia intimidad.

En otro personaje de *Tierra de Nadie* se novela el mismo resultado, todavía de una manera más pronunciada. Se trata de Mabel, momentos antes de su suicidio. Coincide en esto con la situación de Llarvi, pero difiere en que en ella la experiencia es inmediata y no está presentada como conclusión racional:

"Se palpó las nalgas y el pecho, los hombros; estaba sola. (...)

Estaba consigo misma, como con otra mujer pequeña que temblara con un extraño miedo. Para engañarla pensó con largas frases que era necesario lavar las medias antes de dormir. (...)

Se tiró en la cama calentando las medias contra el vientre. La mujercita miedosa estaba a su lado, dormida, susurrando el aire entre los dientes. Ella se incorporó con cuidado, retorció una media y le hizo un nudo y un lazo. (...) Apretó con las manos húmedas el pelo amarillo y muerto porque la cabeza no quería pasar. Luego alargó dulcemente la punta de los dedos hasta la respiración de la mujercita asustada que se le había dormido acariciando con los labios un brillo de saliva"... (pág. 123).

Al citar fragmentos dispersos, he quebrado la segura verdad artística del pasaje (XLII) donde el arte de Onetti vibra con desconsoladores acentos. Pero atendiendo exclusivamente a lo transcrito, es posible detectar los dos primeros momentos del proceso señalado por Llarvi: la soledad y la aprehensión del cuerpo. Sin embargo, el tercer momento no se configura como desilusión ante sí mismo. La verdad que aporta la decisión de Mabel es

más dolorosa, más extrema. Lo que de ella aflora en el umbral de la muerte no es ella misma, sino otra, una imprevisible compañera de la última hora. Es decir, Mabel no se suicida, no se ahorca a sí misma, sino que asesina a la desconocida que llevaba en su interior. El rasgo técnico manejado por Onetti hace notablemente sensible la escisión, la duplicación de la mujer, como sujeto y objeto de su muerte. Pero contiene a la vez una ilustración de más alcance: la sospecha de una *intimidad extranjera* de por vida. Por eso, en un más hondo sentido, Buenos Aires es *tierra de nadie*: porque sus habitantes ni siquiera habitan en sí mismos, son extranjeros de su propio yo.

7. El universo de *Tierra de Nadie* es un universo manchado. La presencia de la mancha domina, con monotonía y avidez, todos los espacios de la ciudad, las existencias, el cielo y sus nubes, el río, hasta la misma luz. Es, tal vez, el más poderoso factor de aglutinación operante en la novela y nos hace presentir texturas pantanosas, tremedales invasores que corroen clandestinamente la apariencia de las cosas, el perfil de los seres. Crea, al mismo tiempo, un amplio campo de adjetivación, que destina siempre a los objetos y a las acciones humanas una cualidad innoble, contaminada con esa mancha pertinaz que todo lo impregna: *luz sucia, sucia mirada, aire sucio, río sucio* son expresiones que resaltan en cada página ante el lector²⁹. ¿De dónde brota este panorama sombrío, esta inexorable opacidad de la visión?

Ya el memorialista de *El Pozo* había trazado su experiencia de la vida como una mezcla constante, como un empecinado mancillarse con sucesos y acciones que nunca purificaban³⁰. Esta concepción sigue presente en *Tierra de Nadie* y se la entrevé por dondequiera:

"En la cara triste ella llevaba, como olvidado, un resto de sonrisa"³¹ (pág. 177).

La concepción de la existencia como *ensuciamiento* inevitable y progresivo crea así el campo de la aglutinación por antonomasia. El roce y el contacto con la gente forma una gruesa capa que rodea al individuo; las miradas se pegan a la piel; el sudor de los cuerpos ensucia el cielo y la noche no es sino una gigantesco desecho del trajín diurno de la ciudad. La aguda sensibilidad para lo residual proviene, entonces, de que todo queda atrapado y se envilece en esta promiscuidad omnipresente. Aun las materias más nobles y luminosas caen bajo esta siniestra depreciación: el sol forja manchas, la luz se deteriora en la imagen viscosa de los charcos³².

Si bien es cierto que no son ajenos a esta visión ciertos estímulos realistas de la gran ciudad ni tampoco un orden de experiencia explorado por el

²⁹pp. 10, 57 y 178, respectivamente.

³⁰Vid. *El pozo*, pág. 10.

³¹Vid. también pág. 68 y *passim*. Una formulación abarcadora se encuentra nuevamente en *Para esta noche*: "La miraba como amándose a sí mismo, con admiración

supersticiosa por la corta pureza del rostro humano, con lástima por la inevitable suciedad que debía atravesar e incorporarse" (pág. 133).

³²Vid. pp. 95, 172, etc. . . .

existencialismo³³, subsiste como lo más propio de ella una conciencia ateneada por la culpa. Nuevamente aquí es necesario observar una estratificación de experiencias de diverso origen y tiempo, que el novelar de Juan Carlos Onetti resuelve en intensa síntesis. Téngase en cuenta que, a pesar de ciertas fluctuaciones de sentido, la expresión tan repetida de *suciedades* se orienta casi siempre hacia un uso primitivo y central que la relaciona con el sexo. Por eso, en la realidad nunca decantada de esta mancha que todo lo invade podrían distinguirse tal vez dos precipitados histórico-culturales: un elemento existencial, hondamente meditado por Onetti, que hace de la mancha residuo de la interexperiencia humana y una determinación religiosa, lejana y pregnante a la vez, que convierte a la mancha en espeso residuo de acciones y materias sexuales.

Si no hubiera otras tantas razones, bastaría este hibridismo cultural, tan positivamente fraguado, para hacer de Juan Carlos Onetti uno de nuestros más veraces novelistas americanos. Y quizás si esta otra razón es no menos fundamental: Onetti no habla nunca de América. Las frases fragmentarias de sus personajes se destruyen por sí mismas. Es decir, el burdo ensayismo, las enunciaciones impostoras están ausentes de su obra. Y es que América está en su arte con orgánica inmediatez.

Febrero, 1967.

³³Lo sucio (*sale, saleté*) es también un leitmotiv en la obra del primer Sartre. En *La náusea* (1938) corresponde, en términos generales, a una determinada experien-

cia de lo intrasubjetivo y de las relaciones burguesas. En todo caso, parece no contener el estrato de la culpa como tal.