

---

## *Onetti y Meneses: escrituras paralelas/desencantos compartidos*

Javier Lasarte Valcárcel

(Universidad Simón Bolívar)

Cuando en 1927 Juri Tinianov, en el párrafo 13 de su *Sobre la evolución literaria*, acuñó el término «hechos de convergencia» para nombrar aquellos casos en que «los índices exteriores parecen testimoniar una influencia que jamás tuvo lugar»,<sup>1</sup> jamás pensó que aún medio siglo después parte de la crítica seguiría aferrada a la idea de la influencia como vía para explicar la historia de los hechos literarios de diversa índole.<sup>2</sup>

No se trata de negar que las llamadas influencias existan –incluso con su incómoda connotación de verticalidad y jerarquía. Las escrituras y sus ejecutantes presuponen la idea de un irregular pero sistemático proceso de formación y confrontación, casi siempre –aunque no exclusivamente– bajo las formas de lecturas geniales, buenos, interesantes e incluso mediocres ejercicios precededores o coetáneos. Este proceso constituye, sin duda, la plataforma intertextual, una suerte de escenario mental consciente/inconsciente, a partir de la cual se genera un discurso que reproduce, reformula y/o deconstruye tanto la tradición como aquellos discursos y figuras del presente con las que se establecen diálogos textuales. Por otra parte, que duda cabe de que, a lo largo de la historia de la literatura, algunos autores y libros son capaces de suscitar mayores y más profundas resonancias que otros; son, por decirlo así, más «influyentes», subyugantes, poderosos. Bien.

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976<sup>2</sup>, p. 100.

<sup>2</sup> Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1977.



Pero reducir las explicaciones de los hechos literarios al lugar de las influencias y, por consiguiente, a la construcción del edificio de las autoridades y paternidades, de los mitos de origen y fundación, es otra historia. A la idea de influencia, de lecturas y procesos de formación habría que envolverla al menos en otra vieja idea más abarcadora y fértil: la de espíritu de época o *zeitgeist*, o retomar la no menos oportuna de Tinianov de «hechos de convergencia». Ellas, aunque necesariamente nebulosas, permiten, en el imaginario del discurso crítico, el encaje de cosas y situaciones en las que la influencia –al menos directa– poco o nada tuvo que ver, y que, de lo contrario, obligarían a guardar el más absoluto silencio; es el caso, por ejemplo, –si no de la vidas– de las escrituras paralelas entre las que no median contactos directos: Juan Carlos Onetti y Guillermo Meneses (nacido uno en 1909, otro en 1922; ambos, rostros poco fotogénicos, espíritus huraños, atormentados).

Meneses admitió haber leído a Onetti pocos años antes de morir, cuando toda su obra narrativa estaba ya escrita. Por su parte, Onetti no parece haberse ocupado –al menos públicamente– del venezolano. No obstante, la trayectoria de sus poéticas narrativas, con independencia del asunto de sus calidades, son sorprendentemente hermanas, casi gemelas. En ambos es posible establecer en sus orígenes escriturales la adscripción a la tendencia de la narrativa social que se desprende de los movimientos de la vanguardia histórica latinoamericana y que adquieren un marcado auge en los años treinta; esa tendencia que Rama caracterizara irónicamente como «realismo rosado». Aunque en Onetti y Meneses difiere la permanencia en el tiempo en la militancia desde la escritura, ambos «incurren» en ella para luego parodiar su origen y acercarse a poéticas de desencanto donde son centrales tanto la construcción de personajes y espacios existencialmente marginales como el cuestionamiento formal de la posibilidad de aprehender la realidad desde la escritura.

La primera escritura de Onetti puede ilustrarse a partir de textos narrativos como el relato *Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo* (1933) y la novela *Tiempo de abrazar* (escrita en 1934, pero sólo publicada en forma fragmentaria cuarenta años después). En ellos, la vida de la ciudad y la modernidad, «la falsa y sórdida civilización de los mercaderes», son concebidos como disfraces grotescos, enajenantes y degradados, anticarnavalescos, como entelequias enemigas definidas en términos de «canallesca mentira», «farsa hábilmente dirigida». <sup>3</sup> Ese mundo urbano será confrontado por otro referente espacial: la imagen contrapuesta del campo, auténtico y vital –«La verdad estaba allí, en la naturaleza»–; la conclusión novelesca apelará a soluciones marcadamente cercanas a

<sup>3</sup> Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar*, Montevideo, Arca, 1974, p. 195.



la de ciertos regionalismos: «Reintegrarse a la tierra».<sup>4</sup> El protagonista en el debate de los mundos encontrará sus aliados humanos en los desposeídos y en el amor puro de una adolescente; su búsqueda culminará en una certeza redonda: en la convicción –eco-antropologista– de la imperiosa necesidad de «higienizar la vida», «fusilar la hipocresía, la injusticia, la mentira».<sup>5</sup>

Si bien Onetti abandona ya en 1939, cuando aparece *El pozo*, este tipo de propuestas «rosas», que de hecho desdicen en sus realizaciones de su escritura posterior, Meneses construye prácticamente la mitad de su obra en los alrededores de esta milicia poética maniquea y optimista, crítica del mundo social dominante, e incluso destaca en ella. *Canción de negros* (1934), *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1934), *Tres cuentos venezolanos* (1938), *Campeones* (1939) y *El mestizo José Vargas* (1942), le valen el apelativo entre sus coetáneos de «el Gorki venezolano». Una galería abigarrada de prostitutas, boxeadores, beisbolistas, coimes de botiquín, marineros, criminales, patiquines, funcionarios pervertidos, escenas de borrachera, constituye el marco humano a partir del cual Meneses traza su imagen en negativo de la modernidad. La ciudad, ganada por el brillo del poder, el dinero y la carne, es de nuevo el lugar del disfraz. Los personajes socialmente marginados que aceptan la seducción del mundo urbano fatuo sólo encuentran ante sí el espejo de la caída. Frente a ellos, tal como sucedía en los primeros textos de Onetti, se yerguen como alternativas las reminiscencias de los espacios rurales primigenios: madre, tierra o tierra madre; las soluciones para los personajes descansan en el encuentro de amores puros y en la recuperación interior de los valores simples y prístinos que la nueva realidad se empeña en borrar.<sup>6</sup>

El escritor, tanto el primer Meneses como el primer Onetti, dice y dicta, establece y valida códigos éticos, sanciona, señala caminos, se siente autoridad. En sus páginas cabe sin fracturas la imagen del país real y la del país posible. Unilateral y paternalmente decide entablar alianzas entre su palabra y los desposeídos. Este escenario es particularmente factible mientras se sostienen los movimientos nacionales y populistas de los años treinta en casi toda América Latina, en los que participan activamente un sector considerable de la actividad. Pero en la medida en que, más tarde o más temprano, comienzan a desgastarse, a traicionarse, a fracasar, las respuestas de buena parte de esos intelectuales se

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>6</sup> Una descripción más atenta de la narrativa meneseana de esta época y la siguiente la he intentado en el trabajo «Nacionalismo populista y desencanto. Poéticas de modernidad en la narrativa de Guillermo Meneses», *Revista Iberoamericana*, LX, n° 166-7; enero-junio, 1994, pp. 77-96.



modifican, a veces violentamente. Cada uno por su cuenta, Meneses y Onetti optan por una misma senda.

Angel Rama describía el ostensible viraje, la constatación de que el Onetti de *El pozo* es otro Onetti –el que casi todos sus lectores celebran–, del siguiente modo:

Estos textos –*Tiempo de abrazar*, por ejemplo– muestran a un pre-Onetti, una época anterior a *El pozo* y su restante producción, donde todavía encaraba como posible la realidad del sueño. Desde 1939 [...] ha abandonado la empresa, asumiendo la máscara dramática que en adelante será su rostro.<sup>7</sup>

Esta otra perdurable visión desencantada de Onetti hace de la historia de Eladio Linacero la peripecia de una exclusión: «Esta es la noche. Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo no tengo nada que ver con ella».<sup>8</sup> Casi podría decir también el personaje/escritor: yo no tengo nada que «decir». Este exilio del mundo, esta declaración de inutilidad y soledad, recuerda inevitablemente las palabras finales, catorce años después, de la novela de Meneses *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1953):

Para terminar, insisto en afirmar que yo no soy Narciso Espejo. Me llamo Pedro Pérez –u otro nombre sin especial distinción– y soy un hombre –uno como tantos otros– que escucha sus propios pasos en el silencio de las calles nocturnas.<sup>9</sup>

Estos dobles de los escritores, que se autoperciben como seres raigalmente excluidos, diseñan una identidad vacía, y en novelas como *El pozo* y *El falso cuaderno...* se muestran más o menos abiertamente las claves de la ausencia, la desazón y el desencanto. En ambas es común el descreimiento de la historia, o mejor de los gestos históricos gloriosos y emancipatorios. En cierto sentido ambas podrían leerse –entre otras lecturas posibles– como testimonios paródicos del fracaso de los proyectos nacionalistas. El Meneses de *El falso cuaderno...*, recurre a la presentación irónica de un gesto «heroico» autobiográfico en el contexto de los sucesos del año 28 –emblema de los sectores emergentes de la contemporaneidad–, con el que culmina la escritura del cuaderno pretexto de la

<sup>7</sup> Ángel Rama, «Origen de un novelista y de una generación literaria», prólogo a Juan Carlos Onetti, *El pozo. Para una tumba sin nombre*, Buenos Aires, Calicanto-Arca, 1977, p. 172.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 40-1.

<sup>9</sup> Guillermo Meneses, *Cinco novelas*, Caracas, Monte Ávila, 1972, p. 474.



novela. Onetti en *El pozo*, en un pasaje sobradamente conocido, alude también irónicamente a la gesta emancipadora de Artigas para desplegar su amargura ante el sentimiento de nacionalidad:

¿Qué se puede hacer en este país? Nada, ni dejarse engañar. Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos.<sup>10</sup>

Este descrédito o anticipado sentimiento de fin de la historia y la crítica de los patriotismos –y de las vanguardias– puede testimoniarse por esos años en otros textos y autores –el Bioy Casares de *La invención de Morel*, por ejemplo–, y movilizarán en general una imagen de la realidad en la que nociones como certidumbre o identidad resultan ser puntos de partida cognoscitiva y estéticamente inaceptables. Tanto en Meneses como en Onetti, de allí en adelante, el juego de la disolución de fronteras entre la verdad y la mentira, paralelo a la reflexión sobre la condición fantasmática de la existencia, serán los núcleos centrales de sus ejercicios narrativos.

Meneses para el caso de la narrativa venezolana y Onetti para la latinoamericana, se presentarán en este sentido como pioneros de una poética que encontrará resonancias en décadas posteriores y en los más diversos espacios nacionales, especialmente allí donde se habla de alguna –entre tantas– «generación perdida». Así, por ejemplo, la descripción que hiciera Alejandro Losada del grupo de narradores que nace a la escritura en el medio siglo –Congrains, Salazar Bondy, Ribeyro– se ajusta en buena medida a las proposiciones anunciadas por Onetti desde el 39 y Meneses desde el 45 –sin que por ello haya influencias–; aunque por momentos algo esquemática, vale la pena citar por extenso la sintética descripción de esta poética y de este tipo de escritor:

Dejará de lado a una clase, a la historia o a una nación para referirse casi exclusivamente a la experiencia aislada de un individuo aislado [...], un marginal, porque el arte y la cultura han perdido función social y porque la realidad social se le aparece como ajena, incoherente, estática, definitiva e indomable, como un eterno y caótico presente manejado por fuerzas superiores que no puede alcanzar ni a comprender. [...] el creador ya no se encuentra articulado a uno de los grupos que luchan por la conquista del poder, y porque su creación no es un acontecimiento social

<sup>10</sup> Onetti, *op. cit.*, p. 35

que tenga por sujetos activos a un público social, a un grupo político o a una vida cultural. La marginalidad, la pérdida de la función social, la situación semejante a la de un exiliado [...], la falta de sentimiento de pertenencia con respecto a la nación [...] explicarán la autonomía de la obra literaria, su insistencia en el esteticismo, en la pureza formal y en su inmanencia, en la experimentación y el esfuerzo por su purificación artesanal para que adquiera en sí misma su propia vigencia.<sup>11</sup>

Pero más allá de las correspondencias o de las sucesiones más o menos desconocidas, así como las narrativas de Onetti y Meneses en un primer momento se asimilan en la crítica de la modernidad deshumanizada y en la promoción del desposeído, propias del realismo social, desde los años 40 estrechan posiciones y abren filas en torno a la construcción de otro tipo de marginalidad: la del autoexilio existencial y la de la escritura como una realidad que pone al descubierto lo que ahora se percibe como patraña de las inserciones y las certeza. Desde entonces pueden establecerse paralelismos si cabe más puntuales entre las escrituras de Onetti y Meneses. El perspectivismo, el juego equívoco de la construcción de historias, los personajes desdoblados al infinito en máscaras posibles, que residen en textos de los años 50 de Onetti como *La vida breve*, *Los adioses* o *Para una tumba sin nombre*, pueden reencontrarse en equivalentes y coetáneas narraciones de Meneses como *Tardío regreso a través del espejo*, *La mano junto al muro* o las novelas como *El falso cuaderno de Narciso Espejo* y *La misa de Arlequín*. Las máscaras de Brausen o las historias o reescrituras que estructuran *Los adioses* y *Para una tumba sin nombre* se ven en el espejo de parejas dobles de Juan Ruiz/ Narciso Espejo o José Martínez/Américo Arlequín; suponen una teoría de la identidad, del personaje y de la relación vida-literatura. La prostituta Bull Shit –patraña en uno de sus posibles significados– de *La mano junto al muro* es objeto narrativo pariente cercanísimo de la mujer y chivo de *Para una tumba sin nombre*. Las pesquisas policiales o judiciales, las crónicas o testimonios en uno y otro escritor, se conforman a partir del servicio al misterio y a la irresolución del enigma o a la inaccesibilidad de cualquier verdad. Los solitarios desencantados o fracasados, así como la idea de inútil fugacidad, se pasean de una a otra escritura para crear un espacio que no es único, un espacio compartido que nombra con letras de mercurio el medio siglo.

---

<sup>11</sup> Alejandro Losada, *Creación y praxis. La producción literaria como práctica social en Hispanoamérica y el Perú*, Lima, Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones, Universidad Nacional de San Marcos, 1976, p. 15.

