

* Demarchi, Rogelio. *Padre Brausen que estás en mi cama. Una excursión literaria a la Santa María de Onetti*. Córdoba: Alción Editora, 2008, 207 p.

Dicen que a los buenos escritores los sobreviven sus libros. Dicen, además, que a los clásicos difuntos los envuelve la leyenda y que sus autores se pasean ufanos y redivivos mucho tiempo después de sus últimas travesías. Otros prefieren seguir retozando tranquilos y horizontales por los siglos de los siglos o al menos, como en nuestro caso, casi a lo largo del siglo XX.

Juan Carlos Onetti nace el 1º de julio de 1909 en la ciudad de Montevideo, Uruguay, y al cumplirse cien años de este acontecimiento –y quince de su muerte, en Madrid– leemos cómo Rogelio Demarchi nos convoca a esta *excursión literaria a Santa María*, la ciudad instaurada por Brausen –personaje protagonista de *La Vida Breve* (1950)– desde el ocio creativo de aquellos narradores onettianos que, tumbados sobre una cama, avizoran entre el humo del tabaco los rasgos fundamentales de una y varias historias fundamentales de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

El ensayo de Demarchi recibió la primera mención del Fondo Nacional de las Artes en 2005 y fue publicado en junio de 2008. En consonancia con el centenario del autor uruguayo aparecen, también, *Onetti andrógino* de Roberto Echavarrén y *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti* de Mario Vargas Llosa –ambos reseñados en este mismo número– y se reeditan por separado *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti* de Carlos María Domínguez (Montevideo: Cal y Canto) y *Estás acá para crearme. Mis entrevistas con Onetti* de María Esther Gilio (Montevideo: Cal y Canto), entre otros.

Dos secciones acompasadas por un doble movimiento componen el volumen de Demarchi: en primer lugar “El hombre invisible”, donde la pulsión metacrítica del polemista aflora repasando el recorrido de la crítica onettiana institucionalizada; en segundo, “En el nombre de Brausen”, donde el gesto propositivo traza una completa, y por momentos novedosa, manera de leer la saga o, como sugieren las introductorias palabras del propio autor, “es hora de intentar explicar la actitud que asumieron algunos críticos frente a su obra y de realizar otra lectura de las narraciones que constituyen la saga de Santa María” (19).

Rogelio Demarchi encuentra “En estado crítico” los tempranos atisbos de valorización de la obra de Onetti y resalta el papel de Luis Harss (*Los nuestros*, 1966) quien plantea “los cinco núcleos centrales que hegemonizarán la lectura crítica por mucho tiempo” (26). Hipótesis refrescante, ya que antecede cronológicamente a otro de los, sin discusión, mojones inevitables cuando hablamos de instauración de los núcleos críticos de sentido en la obra del narrador uruguayo, es decir, nos referimos a Ludmer (*Onetti. Los procesos de construcción del relato*, 1977). Sin embargo, en la factura de los cinco ítems, el primero – “Asociación de la noción de ‘oscuridad’ con el semblante de Onetti” – aparece forzado y sólo el quinto – “Los errores de lectura” – se tornará sumamente productivo en el desarrollo del estudio. Para destacar, y suscribir, la cláusula final del capítulo: “Onetti, desde Harss, es un paciente que podría enjuiciar a varios críticos por mala praxis” (28).

A esta altura del volumen Demarchi, en frenesí de catálogo, ha mencionado e intervenido por lo menos a diez críticos onettianos –Benedetti, Verani, Ferro, Harss, Rodríguez Monegal, Cotelo, Concha, Petit, Prego Gadea entre otros– y aludido a algunas estructuras teóricas –Costa/ Mozejko, Bourdieu, Williams– que sostendrán su investigación durante las doscientas páginas. Este ansia intervencionista para con sus colegas explica lo que Fernando Colla –breve presentador del ensayo– denomina “su alegre falta de respeto: en el júbilo de cada descubrimiento, Demarchi no se priva de señalar los desaciertos de algún intocable (de Monsiváis a Bourdieu)” (11) o, poco antes, también observa “que no se amedrenta ni aun cuando tiene que dejar algún cadáver prestigioso a la vera del camino” (10). Este mismo estilo valida la arriesgada apuesta del autor e impregna su prosa del atractivo interés por la polémica bien fundamentada.

El tópico de la influencia faulkneriana sirve como próximo objeto de análisis y posiciona un estudio inédito pero conocido por su circulación interuniversitaria –Irby, James: *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, 1956– que abona y retransita las implicancias entre los novelistas para dar paso a una tenaz crítica a “Los chistes de Piglia” y “La estrategia de Saer”. A partir de una conversación Piglia-Saer precisamente sobre las influencias literarias, Demarchi revela no sólo la intencional elisión de mencionar a Onetti entre los conferencistas sino que destaca cómo “las humoradas le sirven a Piglia para *ningunear* a Onetti, para eludir una valoración positiva de su obra... al tiempo que apuntala su narcisismo creando la ilusión de que no le debe nada” (38); y, luego, “que Saer no forma parte de la primera generación de escritores latinoamericanos fecundada por la narrativa de Faulkner, de

modo que no puede jugar a ser el laboratorista que se dispone a hacer el experimento por vez primera; antes que Saer está, nada menos, Onetti” (40). Sabido es que Saer publicó en los últimos cinco años de su vida cuatro textos sobre la escritura de Onetti y su recepción personal desde los años ´50, lo que consolida la noción de que la crítica argentina en general –hay excepciones– no consigue elaborar la relación Onetti/ Saer. La reivindicación de Piglia la seguimos esperando.

Siguiendo el derrotero aparecen Aínsa y Ludmer en los años ´70 y son vindicados, cada uno de distinto modo, como los primeros autores de un estudio-libro completo sobre el autor uruguayo, y en ambos repara Demarchi para maximizar sus hipótesis. Le toca el turno a Rodríguez Monegal y le corresponde un capítulo entero –“Los honores de un Emir”– donde se analiza cómo y desde dónde ejecuta (el verbo no es casual, pensemos en la revista *Mundo Nuevo*) sus operaciones críticas. Demarchi reconoce en Monegal un impulso permanente a autopositionarse como coprotagonista en la carrera del novelista oriental y lo acusa de *darwinismo literario*: “Onetti ha sido nuestra vanguardia, pero es viejo, casi inaccesible, casi desconocido y te hace quedar mal en reuniones sociales; la evolución está en jóvenes atildados y educados en una cultura cosmopolita como Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. En el centro del centro, un crítico distribuye así las posiciones de los escritos y los escritores” (61).

“Las variaciones Rama” no tiene desperdicio, en una laboriosa exégesis de artículos producidos por Ángel Rama durante casi dos décadas, Demarchi interpreta la multiplicidad y conveniencia de posiciones del intelectual uruguayo respecto de la escritura de Onetti. Demarchi corrobora contrastivamente los más lapidarios y exultantes juicios estéticos que proveen una perspectiva poco conocida del muy cambiante –respecto de la estética de Onetti– y funcional pensamiento de Rama. Citamos para ilustrar: “La narrativa de Onetti no prevé al lector. El no se planteó la sartreana opción de un público... Aún mas que antes, Onetti está escribiendo para sí y hasta dentro de sí, instalado en la Santa María que inventó.” (74), opina Rama en 1974 para impugnar el territorio sanmariano y una metaficcionalidad que entiende excesiva; a lo que Demarchi concluye cuestionando que “en ningún momento Rama se arrepiente de los textos sancionatorios durante veinte años... un discurso suyo como el de 1983 [ahora ya plagado de valoraciones positivas] emitido en los primeros 60, ¿cómo hubiese modificado la forma de leer a un Onetti que todavía estaba produciendo la parte central de su obra?” (76).

No conforme aun, Demarchi redobra la apuesta y recaba exhaustivamente un complejo entramado de interreferencialidades en “El lector c’est moi”. Las hilaciones intertextuales son enumeradas y descritas, mientras aprovecha para refrendar y objetar a los mismos críticos e incorporar discusiones con otros (Verani por ejemplo). Desde aquí propone el constructo teórico –local y global: Arán, Barei, Eco, Bajtin, Kristeva, Genette– que enmarcará la segunda parte del libro donde se intentará comprobar los dos períodos que conforman –siempre para Demarchi– la saga sanmariana: 1949 a 1973 como una *poética de la ficción*, y 1978 a 1993 como una *política de la memoria*. En el medio, el evidente corte inscripto por la detención de Onetti por parte de la dictadura uruguaya y tras su liberación el inmediato –y definitivo– exilio en Madrid.

Se inicia con la segunda parte –“En el nombre de Brausen”– el abordaje de las fuentes literarias propiamente dichas. Para la construcción de una hipótesis temporal sincrónica que contiene “el tiempo cero de la saga” (111) y los valores que la secundan positiva o negativamente, es decir, antes o después desde un punto de vista cronológico, Demarchi se basa, a partir de las relaciones con el discurso religioso, en la alternancia nominal para con el creador –Dios, Padre, Brausen, Diosbrausen, Señor Brausen, etcétera, hasta el puro ateísmo. Arduo trabajo comparativo de fragmentos textuales para llegar a la conclusión de que actúan “otra vez, intertextualidad y metaficcionalidad juntas, como si fueran las dos caras de una moneda” (122). Es, entonces, en la saga, donde se contrastan las competencias del *lector modelo semántico*, quien realiza una lectura autonómica de cada libro, versus la del *lector modelo crítico*, conocedor de las historias en su devenir holístico, o sea, la concepción de cada realidad como un todo distinto de la suma de las partes que lo componen.

La cronología se explicita y chequea insistentemente –aquí se destaca la centralidad de *Juntacadáveres* (1964) como reservorio de pistas y respuestas– durante siete capítulos en aras de ordenar las aparentes contradicciones o divergencias temporales entre los dieciocho textos –ocho cuentos, cuatro *nouvelles*, seis novelas– que integran la excursión literaria a la Santa María de Onetti que propone Demarchi. “El apocalipsis y la memoria” inscribe desde *Presencia* (1978) la segunda etapa referida más arriba y propone que “el referente histórico es... la novedad de este período de la saga” donde ingresa “la cruda realidad puesta en circulación por un diario de exiliados” (160). Al concretar la hechura de “La hipótesis temporal”

se obtienen, como resultado final, quince de los dieciocho textos ubicados de manera cabal; un texto flotando en la cronología pero asido correctamente a la saga sanmariana por la “serie Petrus” y los dos restantes (“El árbol” y *Cuando entonces*) forzados –a nuestro criterio– a través de la “serie del Terrorismo de Estado” (177).

El último apartado revisita los tópicos de la verdad, falsedad, subjetividad y mentira en la escritura de Onetti para comprobar que “Santa María pone en crisis los modos de producir verdad. El conocimiento, en tanto saber, es siempre incierto... está totalmente subordinado a la valoración que cada protagonista hace de lo que cuenta” (191). Lo interesante de esa conclusión ya repetida es el entramado de razonamientos (Bergson, Ricoeur, Proust, Gunter Grass) que articula cómo la “puesta en crisis del conocimiento de lo real se produce por equiparación del recuerdo y lo imaginado” (184) o, dicho de otro modo, “la base del Método Brausen es el entramado de las fragmentarias percepciones/ sensaciones que permiten construir un mundo posible en el relato que explica la construcción misma de esa urdimbre sensorial” (185-186). Modos de narración que, para Demarchi, siempre se encuentran atravesados por la experiencia histórica y, por ende, en interacción con lo social por más que la crítica “prefiere hablar de la inmovilidad de un escritor que se fijó un par de coordenadas y nunca permitió el más mínimo cambio en su narrativa” (198).

Padre Brausen que estás en mi cama no titubea en hacer oír su voz proponiendo algunas disrupciones en el ceñido canon crítico onettiano; no duda tampoco en elevar el tono para fundamentar su elocuente vehemencia; y, por sobre todo, logra restituir mediante su acabada escritura ensayística –destaca la primera parte– un goce de lectura que lo torna un libro sobre Onetti indudablemente necesario.

Maximiliano Linares

Wilson Alves-Bezerra. *Reverberações da Fronteira em Horacio Quiroga*. San Pablo: Editora Humanitas, 2008, 212 p.

I

Wilson Alves-Bezerra es docente y coordinador del área de español y sus literaturas en la Universidad Federal de São Carlos, Brasil. Además, es investigador y crítico de Literatura hispanoamericana y como tal, enseña y escribe sobre el área. Estos datos constituyen uno de los núcleos axiales al que nos enfrentamos cuando leemos su libro *Reverberações da Fronteira em Horacio Quiroga* (2008), pues su estudio evidencia cierta pretensión pedagógico-crítica que lo aleja de ser un trabajo estrictamente erudito. En el prefacio del libro, Pablo Rocca echa al aire una pregunta que tiene su validez en el momento de releer cuentos clásicos y sobre todo, de releer críticamente una obra que pertenece a la primera mitad del siglo pasado y que como tal, se encuentra ampliamente interrogada: “o problema é como fazer para voltar a Quiroga”, sostiene Rocca.

El libro está dividido en cuatro capítulos que, a grandes rasgos, podemos simplificar del siguiente modo: “Capítulo 1, Fundamentos”, en el que Bezerra se enfrenta al término *frontera* como categoría de análisis que hace las veces de directriz de la investigación y de la lectura de los relatos; “Capítulo 2, Narrador fronteiro”, en el que subjetiviza dicha categoría, es decir, le coloca un sujeto y la convierte en instrumento de análisis narrativo. Para ello, revisará los cuentos clásicos “A la deriva” y “El hijo” y sumará a su propuesta otro cuento no tan trabajado por la crítica “Las moscas”; “Capítulo 3, Do rigor da ciÇncia”, en el que analizará cómo los especialistas han abordado dicha problemática en los cuentos y analiza el relato “El almohadón de pluma” y la nota “El manual del perfecto cuentista”; “Capítulo 4, O estrangeiro na língua”, en el que Bezerra analiza los usos de la lengua de frontera, en cuanto al entrecruzamiento del español, el portugués y el guaraní en los relatos “Un peón” y “Los desterrados”.

II

La investigación de Bezerra muestra casi como un panóptico la posibilidad de volver a leer ciertos cuentos de Quiroga y, para ello, intenta un movimiento: correr al escritor de ese lugar canónico en el cual parte de la crítica especializada lo ha colocado: el de regionalismo, el de realismo, el de los desniveles de calidad en la escritura poética, no para negarlos, sino, antes bien, para discutir con la lectura simplista de algunos críticos que utilizaron dichos juicios como simple rótulo identificadorio o clasificatorio de la obra en cuestión. Y, a cambio, utiliza el concepto de *frontera* como categoría teórica.

El trabajo de Bezerra se encuentra atravesado medularmente por las voces de la crítica especializada –al respecto las de Emir Rodríguez Monegal, Noé Jitrik, Leonor Fleming, entre