

MONEGAL, LEITOR DE ONETTI*

WALTER CARLOS COSTA

Universidade Federal de Santa Catarina

A ficção de Juan Carlos Onetti, embora nunca tenha sido um sucesso de vendas, teve um reconhecimento quase imediato entre a crítica e os jovens escritores de seu Uruguai natal, em seguida na Argentina e logo depois na América de língua espanhola. Lentamente, sua obra foi conquistando outras línguas e países¹. Hoje é considerado um dos grandes autores do século XX, não apenas no âmbito hispânico mas ocidental e tem recebido uma crescente atenção da academia. Outro tem sido o destino de um dos primeiros intérpretes de sua obra, o também uruguaio Emir Rodríguez Monegal (1921-1985), que viveu seus dias de glória nas décadas de 60 e 70. Enquanto Onetti amplia cada vez mais seu círculo de estudiosos e leitores, Monegal tem visto uma erosão em seu prestígio. Em parte o destino desigual dos dois compatriotas reflete o destino desigual das obras de criação e crítica. A crítica, mesmo de qualidade, tende a parecer envelhecida às novas gerações, sobretudo à geração imediatamente posterior. Se a explicação dada por Monegal às obras dos grandes autores hispano-americanos de sua época², especialmente de Borges, continua sendo amplamente utilizada, sua visão da literatura parece singularmente inatual. No entanto, uma leitura atenta do trabalho crítico de Monegal sobre a obra de Onetti revela não apenas seus méritos individuais de leitor sensível e metucioso, mas também os méritos de um método de leitura.

Embora o método de trabalho de Rodríguez Monegal não tenha seguidores entre os grandes críticos atuais, seus livros continuam sendo lidos tanto pelo público geral como especializado, em vários países e línguas. De fato, são inúmeras as referências a juízos críticos de Monegal sobre autores hispano-americanos em publicações tanto de língua espanhola, como também inglesa, francesa, italiana, alemã e portuguesa. No Brasil, as referências a Monegal superam a de muitos ficcionistas e poetas, a começar pelo próprio Onetti que, apesar de ter algumas obras traduzidas e certos leitores fanáticos, não faz parte dos autores preferidos nem pela crítica nem pelo público.

Fora do Uruguai, a presença maior de Monegal é, naturalmente, na vizinha Argentina, pois dedicou muitos estudos a alguns de seus maiores escritores. Assim, em *La irrupción de la crítica*, editado por Susana Cella, e que constitui o tomo 10 de *Historia crítica de la literatura argentina*, Monegal é citado nada menos que onze vezes, mais do que certos críticos argentinos de grande visibilidade. Também entre os especialistas de alguns dos muitos autores hispano-americanos que estudou, os juízos críticos de Monegal são lembrados com variada frequência.

A difícil obra de Onetti parece talhada para a personalidade crítica de Monegal. Leitor voraz, receptivo a ousadias temáticas e admirador de inovações narrativas e estilísticas, Monegal possuía os ingredientes necessários para enfrentar a esquisita literatura de Onetti com competência e entusiasmo, sem se intimidar com transgressões morais ou formais. Deste modo, os traços mais positivos de sua habilidade como leitor e intérprete aparecem em seus artigos sobre o autor de *El Pozo*, com quem parece ter tido, ao longo de toda a vida, uma relação ao mesmo tempo de atração e de rejeição. Contrariamente a Borges (aceito quase irrestritamente) com Onetti os elogios vêm, com frequência, acompanhados de censura, tanto em termos de estética como de comportamento. Com o passar dos anos, e o aprimoramento contínuo da arte de Onetti, as reservas terminaram se limitando à pessoa ou, mais exatamente, à *persona* que Onetti representava.

Embora considerando Onetti um dos escritores mais importantes do âmbito hispânico, é curioso que Monegal lhe tenha dedicado relativamente poucas páginas. É possível que tenha se sentido pouco estimulado a dissecar a obra e a vida de um contemporâneo, de quem não tinha suficiente distanciamento e de quem era, em certo sentido, também um concorrente. Parecia menos árduo explicar e defender Horacio Quiroga, Rodó, Neruda e até Andrés Bello, ou certos escritores brasileiros, do que um escritor de sua geração, cujas virtudes e defeitos talvez fossem demasiado semelhantes aos seus próprios. Seu estudo mais importante sobre o autor de *La vida breve*, está no livro *Literatura uruguaya del medio siglo*, onde retoma e amplia o mais divulgado “Onetti o el descubrimiento de la ciudad” (Monegal 1992: 99-129), texto que, por sua vez, aproveita trabalhos elaborados entre 1950 e 1969 e que foi publicado como prólogo às *Obras completas de Onetti*. Mas há textos menores, igualmente importantes: “Juan Carlos Onetti: Para esta

noche”, publicado em *Marcha* em 18/02/1944 (Rocca & Alsina: 107-112); “Los cuentos de Onetti (Sobre Un sueño realizado y otros cuentos)”, publicado em *Marcha* em 07/11/1952 (Rocca & Alsina : 113-116), “El astillero de Juan Carlos Onetti”, publicada em *Reporter* em 27/09/1961 (Rocca & Alsina : 117-120) e “Onetti: una escritura censurada”, publicada em *Plural*, número 43, abril de 1975 (disponível no seguinte site dedicado a Monegal: http://mll.cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal/bibliografia/prensa/artpren/plural/plural_43.htm).

O texto mais negativo em relação à literatura de Onetti é, sem dúvida, “Juan Carlos Onetti: Para esta noche”. Vale a pena reconstruir o argumento de Monegal. Para esta noite sai em 1943 em Buenos Aires e em fevereiro do ano seguinte Monegal publica sua demolidora resenha de duas colunas em *Marcha*. Antes de assinalar as virtudes e defeitos que vê em Para esta noche, recorda *Tierra de nadie*, que pensa ser uma primeira tentativa fracassada de romance:

Cualquiera que haya leído *Tierra de nadie* sabe que Onetti no pudo hacer con ella una novela. La escribió apresuradamente para el concurso “Ricardo Güiraldes” de Losada y no consiguió organizarla. Le faltaba coherencia, unidad, sentido estructural. (No es éste un reproche retórico. En *Ulises* el extenso monólogo interior de Molly Bloom –en el que se trata de expresar el fluir libre de la conciencia tiene su peculiar coherencia; no carece de sentido. Pero no es el caso de Onetti). Había en su obra buenos momentos; no había un solo artificio técnico que ensamblara el acaecer de sus personajes. (Rocca & Alsina: 109)

Para entender a censura de Monegal é preciso lembrar que ele, no final desta mesma resenha (escrita, é bom lembrar, aos 23 anos) elogia a produção anterior de Onetti:

No hay en las letras uruguayas estrictamente contemporáneas de Onetti quien pueda emparejarsele. Aparece solo, por la tensa calidad de su prosa, por la plenitud de su oficio de cuentista, obsesionante temática, por la promesa de realizarse plenamente como novelista. Porque tengo esa convicción, formulo los reparos arriba copiados. (Rocca & Alsina : 112)

Ou seja, para Monegal cada gênero requer o domínio de sua gramática específica, uma técnica adequada à representação do mundo e dos conflitos humanos dentro de certo formato textual. Para Monegal, Onetti, nesse momento com 34 anos, já era duplamente mestre: no estilo e no gênero conto, mas não no romance. Monegal parece ver a passagem do conto para o romance como um salto estrutural, do mais simples ao mais complexo. Ora, para ele, Onetti falha nas duas primeiras tentativas de salto. Se na primeira tentativa, o fracasso é patente (apesar dos “bons momentos”), na segunda ele é apenas parcial: Onetti está na boa direção, mas ainda lhe falta capacidade organizativa, sem a qual não existe romance para Monegal. Essa exigência de “ordem” pode explicar, por outro lado, sua insensibilidade com a nova literatura produzida por Felisberto Hernández. O diagnóstico geral é implacável:

Al contrario [de *Tierra de nadie*] en *Para esta noche* hay madurez técnica sobre todo en las primeras 53 páginas. A ratos parece que Onetti quisiera probar que es capaz de conseguir una novela bien hecha. Y eso es lo que queda cuando se la piensa. Como cuentista ya había dado piezas acabadas –léase “Un sueño realizado” en *La Nación*, 6-VII-41. Como novelista, recién en esta obra consigue una estructura firme, una segura progresión. En la escena inicial, larga y compleja, halla un limpio efecto; muestra los sucesos desde dos personajes distintos, primero en función de Ossorio, el protagonista, luego según Morasán, el antagonista. Consigue, al variar el punto de mira, el enfoque algo similar a lo que obtenía Orson Welles al historiar a Charles Foster Kane desde su amigo, desde su segunda esposa, o desde su administrador en *El Ciudadano*. Además, este pasaje es el mejor construido de todo el libro. Luego hay bastante confusión, aciertos parciales y –a veces- un buen ritmo de pesadilla. (Rocca & Alsina : 109)

Aqui temos Monegal no melhor de sua análise literária, completamente à vontade em destrinçar uma obra de ficção recente em seus diferentes níveis de construção. Essa tranquilidade (que falta em suas análises de poesia, onde tende a ficar no temático ou derivar no biográfico) deve ser responsável pela reação virulenta -e duradoura- de Onetti.

O impacto em Onetti é tão grande, que este ainda acusa o golpe décadas mais tarde, como nota Pablo Rocca:

Treinta años después de aparecida esta reseña, en un reportaje que Jorge Ruffinelli le hiciera a Onetti en Montevideo, el narrador comenta: “Cuando yo publiqué hace muchos años *Para esta noche*, la crítica la hizo en *Marcha* Rodríguez Monegal, que iniciaba sus primeras armas agresivas, y entonces dijo: ‘De ahí en adelante no vale la pena seguir hablando porque todo es un caos’. Días después me encuentro con un reportaje a Valéry donde dice exactamente: ‘El caos sólo puede ser descrito por medio del caos.’ Le mandé el recorte pero nunca más se supo, no contestó’ (“Juan Carlos Onetti: creación y muerte de Santa María”, recopilado en *Palabras en orden*, de Jorge Ruffinelli. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1985 (2ª edición), p. 99). (Rocca & Alsina : 112)

Não seria descabido pensar, no entanto, que a crítica de Monegal tenha *ajudado* Onetti a superar suas dificuldades iniciais no romance. Por mais dura que tenha sido essa crítica, ela é circunstanciada e técnica e, portanto, útil ao autor. Assinala, por exemplo, que Onetti é mestre em nível do parágrafo, em especial na descrição, observando que “hay una manera ‘Onetti’ de describir (no importa que ya esté en Faulkner)”, mas que também nesse nível há vícios: “adjetivación repetida, diálogos injustificados”, para rematar, impiedoso mas didático:

Un novelista es algo más. La tapa al frente, nos ilustra sobre el tema: “Esta es la historia nocturna de un hombre que busca escapar a la muerte, suelto y prisionero dentro de una ciudad sitiada”. Omite decir que otros personajes tienen idénticas intenciones; por ello luchan y se entrematan. (...) Todo lo anterior se insinúa, se muestra, se dice, y no consigue ser verosímil. Lo leo y nada más. Cuando leía *La condición humana* podía no creer en la filosofía de uno, o en la fe social que sujetaba a otros, pero creía en Malraux como artesano capaz de plantear la China afiebrada y revolucionaria. En Onetti asisto a un esfuerzo semejante al de *Un mundo feliz* (Aldous Huxley): la

creación de un ambiente que el autor desconoce, y laboriosamente imagina. (Rocca & Alsina: 110)

Monegal ataca o que considera a artificialidade, ou falta de verossimilhança de *Para esta noche*, cujos inconvincentes personagens seriam meros conceitos, debilidade agravada pelo abuso de recursos óbvios:

Incorre en fáciles recursos: la fatigante crueldad de Morasán, la excesiva Beatriz, la pureza de Victoria, el transparente simbolismo de sus personajes y escenas, del libro. Las últimas páginas (208 a 211) son casi ilegibles, por su hueco acento operístico, más algunos detalles premeditadamente asqueantes. (Rocca & Alsina: 111)

Sete anos depois, Onetti produz o romance *La vida breve* que, para Monegal, marcaria a segunda etapa de sua carreira, depois da primeira que engloba uma novela realizada *El Pozo* (“cifra de toda su obra posterior”), muitos contos elaborados e dois romances falhos. Segundo o crítico este é seu romance mais ambicioso e complexo, onde aparece pela primeira vez a mítica Santa María, inventada por um de seus personagens. É também, um texto que mostra influências de Borges e que, por sua vez, se constitui em dos “modelos de la nueva narrativa latinoamericana.” (ver Rodríguez Monegal 1992: 109). Representa também um enorme avanço em relação a *El Pozo* pois “el arte lineal del primer memorialista maduró en la compleja estructura de vida y sueños” (Rodríguez Monegal 1992: 110). Apesar do enorme avanço e de sua importância como modelo para a nova ficção hispano-americana, Monegal vê problemas em *La vida breve*:

El principal defecto de *La vida breve*, y lo que ha impedido tal vez que esta obra, verdaderamente pionera, haya tenido la repercusión que merece, es precisamente de tipo estructural. Allí el andamiaje narrativo ha quedado demasiado a la vista. Es como si Onetti hubiera tirado la piedra sin haber sabido esconder a tiempo la mano. El prestidigitador hacía admirables trucos pero también los explicaba. El largo aprendizaje con Céline y Faulkner era todavía demasiado evidente. (ver Rodríguez Monegal 1992: 128)

Depois de uma transição mais técnica em *Los adioses*³, Onetti atingiria sua maturidade absoluta em *Para una tumba sin nombre*, *El astillero* e *Juntacadáveres*. Mostra dessa capacidade de ver imediatamente o valor de uma grande obra, que caracteriza os grandes críticos⁴, é sua curta resenha sobre *El astillero*, escrita pouco depois de publicada a obra.

Es la historia de un retorno, el de Junta Larsen, al pueblo de Santa María, del que había salido expulsado hacía cinco años. Es también la historia de una ilusión tenazmente mantenida contra la realidad, contra el destino, contra la vida: la ilusión de que es posible resurgir de las cenizas, dar marcha atrás al reloj del tiempo, detener la erosión de los años. Con economía, con fanatismo, con barroca imaginación, Onetti hace recurrir a su personaje los sucesivos círculos de un infierno privado (el pueblo, la glorieta, el río) hasta descubrir una verdad provisoria. Con esta obra, que de algún modo deriva de otra novela larga y más compleja, *La vida breve*, llega Onetti a una culminación como narrador. Es una obra maestra. (Rocca & Alsina: 110)

Acabaram-se – por enquanto – as restrições a Onetti. Aqui o crítico parece satisfeito com seu objeto e satisfeito consigo mesmo: afinal suas reservas haviam sido, de algum modo ouvidas, e a escrita onettiana parecia agora cumprir a profecia feita pelo crítico. O autor, por sua vez, de natureza pouco efusiva, não esteve menos contente, como mostra em uma carta publicada no número seguinte da revista *Reporter*, a mesma onde saiu a mini-resenha incondicional: “me despido con un agradecimiento final: que le hayan confiado la crítica de *El astillero* a Emir Rodríguez Monegal y que éste haya comprendido y amado a Larsen Juntacadáveres.” (Rocca & Alsina: 120, nota 2)

A admiração total por *El astillero* não desarma o crítico que, 14 anos depois, volta a suas censuras em uma resenha publicada na revista mexicana *Plural* do livro *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, editado por Jorge Ruffinelli. Aqui Monegal aproveita para defender o seu Onetti contra o Onetti do próprio Onetti que, como tantos grandes escritores (Borges, por exemplo), tenta apagar as marcas evolutivas de sua escrita. Diz Monegal:

Onetti no sólo tardó en descubrir a Onetti; también hizo todo lo posible para que las etapas (sin duda difíciles) de ese descubrimiento quedaran obliteradas. Aunque publicó en revistas y páginas literarias de periódicos algunas de sus producciones iniciales, no tuvo apuro por recogerlas en libros y además permitió la circulación de leyendas sobre el extravío, aparentemente definitivo, de sus ejercicios narrativos iniciales. Durante mucho tiempo se supo que una de sus primeras novelas, *Tiempo de abrazar*, con la que había obtenido mención en un concurso, de 1940, estaba perdida. Hubo muchas conjeturas al respecto pero sólo ahora pueden ser suplantadas por el análisis. De otras novelas desaparecidas sólo quedaban datos contradictorios. Así, en 1945 yo publiqué en *Marcha* un fragmento, “Nueve de Julio”, que formaba entonces parte de la novela en preparación, *La cara de la desgracia*. Cuando la novela corta de este nombre se publicó en 1960 no parecía tener nada que ver con aquel fragmento y sí mucho con el cuento, “La larga historia”, de 1944. Aunque la presente recopilación ayuda a aclarar ciertos misterios bibliográficos, no los resuelve todos. Lo único que queda bien claro es que Onetti no quiso hasta ahora recoger en volumen esos borradores de su aprendizaje narrativo, que por casi treinta años los censuró con éxito. Similar decisión tomó con respecto a los cuentos anteriores a 1950. Con excepción de los recogidos por *Número*, Onetti se olvidó de ellos y facilitó de esta manera el olvido de los especialistas. Ha sido necesaria la meritoria labor bibliográfica de Hugo Verani y Jorge Ruffinelli, para poder rescatar toda su producción primera. Al repasarla ahora, se advierte que Onetti tenía razón en haberla censurado. Son relatos que tienen escaso interés en sí mismos y sólo valen (aunque desde este punto de vista valen mucho) porque permiten un conocimiento más preciso de lo que era el texto de Onetti antes de adquirir su textura familiar. Esos relatos ofrecen una perspectiva (deformada pero fascinante) sobre el descubrimiento de una escritura censurada. (Rodríguez Monegal 1975: 68)

O juízo é, pois, negativo e positivo ao mesmo tempo: negativo esteticamente e positivo do ponto de vista da história da escrita onettiana. Para Monegal, a autocensura de Onetti não apenas cobre esses pré-textos incômodos, ela, de fato, percorre esses textos. São “borradores de un texto

futuro” com inconsistências narrativas, vacilações estilísticas e dificuldades na abordagem de certos temas, como a homossexualidade. Na análise das dificuldades de Onetti com o tema da homossexualidade, recorre a conceitos da psicanálise, instrumento que foi um dos primeiros a utilizar de forma sistemática no âmbito da crítica literária hispano-americana. O tom belicoso da resenha pode ter a ver também com o fato de que o livro foi organizado por dois jovens pesquisadores uruguaios, que se consagrariam depois, internacionalmente, como importantes especialistas onettianos.

Cabe assinalar, finalmente, que apesar de suas limitações metodológicas e pessoais, o Onetti que emerge das análises de Monegal é um todo textual, um “texto que llamamos Onetti” e que o crítico demonstra conhecer minuciosamente, de modo que consegue, como poucos, chamar a atenção tanto para certos efeitos de conjunto como para achados, ou desacertos, nos detalhes.

NOTAS

- * Agradeço a leitura atenta e as sugestões de Pablo Rocca, Silvana Serrani e Philippe Humblé.
- 1 Gustavo San Román nota a respeito: “Onetti’s international reputation was slow to come, but it began to consolidate after the publication of the Italian translation of his best known novel *El astillero* (1961), which won a prestigious prize in 1974.” (San Roman 1999: 1).
- 2 Suas virtudes críticas e de comunicação com o leitor são assim caracterizadas por César Aira: “Fue crítico, ensayista, biógrafo e historiador, siempre en el campo de la literatura hispanoamericana, de la que fue en ocasiones intérprete perspicaz y siempre ordenado y ameno difusor.” (“Rodríguez Monegal, Emir” in *Aria* 2001: 483).
- 3 Aqui vemos como Monegal se afasta de uma postura “vanguardista”. Monegal considera que esta novela pertence a um Onetti não totalmente maduro, pois a elaboração formal, sobretudo narrativa, não está integrada à complexidade da representação, o que aconteceria em *Para una tumba sin nombre*, *El astillero* e *Juntacadáveres* (ver Rodríguez Monegal 1992: 109). Ramón Chao compartilha esta opinião: “Chef-d’oeuvre de Juan Carlos Onetti en ce qui concerne l’ambiguïté du langage.” “Adieux, Les” in Laffont-Bompiani 1994: 49. Cabe notar, contudo, que em uma resenha publicada no número 26 da revista *Número*, de 1955, Monegal é muito mais receptivo a *Los adioses*, ressaltando tanto as habilidades narrativas como estilísticas de Onetti (ver Rodríguez Monegal 1955: 107-109).
- 4 Assim, Antonio Candido soube reconhecer imediatamente o caráter de obra-prima de *Grande Sertão: Veredas*. Ver “O homem dos avessos” in Coutinho 1983: 294-309. Por outro lado, se Monegal não soube ver a grandeza de Felisberto Hernández, Antonio Candido permaneceu indiferente à de Borges.

REFERÊNCIAS

- Aira, César *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé/Ada Korn, 2001.
- Cella, Susana (ed.) *La irrupción de la crítica*, tomo 10 de *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Coutinho, Eduardo de Faria (org.) *Guimarães Rosa*, Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- Laffont-Bompiani *Le nouveau dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*. Paris : Robert Laffont, 1994.
- Onetti, Juan Carlos *Obra completa*. Madrid: Aguilar, 1979.
- Raviolo, Heber & Rocca, Pablo (eds.) *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, tomo I: la narrativa del medio siglo. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.
- Rocca, Pablo *35 años en Marcha (crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay 1939-1974)*. Montevideo: División Cultura de la IMM, 1992.
- Rocca, Pablo & Alsina Thevenet, Homero (eds.) *La obra crítica de Emir Rodríguez Monegal*. Montevideo:
- Rocca, Pablo (ed.) *El Uruguay de Borges – Borges y los uruguayos 1925-1974*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República/ Linardi y Risso , 2002.
- Rodríguez Monegal, Emir reseña de *Los adioses*, de Juan Carlos Onetti, Número, 26, Montevideo, 1955, pp. 107-108.
- Rodríguez Monegal, Emir *Narradores de esta América II*. Caracas: Alfadil, 1992.
- Rodríguez Monegal, Emir *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa, 1966.
- Rodríguez Monegal, Emir “Onetti: una escritura censurada” in *Plural*, v. 4, no 43, abril 1975, pp. 68-71.
- Rocca, Pablo & Alsina Thevenet, Homero (eds.) *Emir Rodríguez Monegal Obra Crítica*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1994.
- San Román, Gustavo (ed.) *Onetti and Others*. New York: State of New York Press, 1999.