

ONETTI: UNA POÉTICA DEL OLOR Y EL TABACO

SONIA MATTALÍA
Universidad de Valencia

RESUMEN:

La original propuesta de este trabajo no es otra que la de seguir brevemente algunas imágenes de Juan Carlos Onetti sustentadas en el fenomenología sensitiva para ilustrar como su narrativa se alimenta de una poética del olor como disparador de la memoria, del imaginario y de la ficción. Como si el olor –en especial el originado por la combustión y el humo del tabaco– fuera una “vasta provincia del Ser”, que convierte al espacio en una fluencia del tiempo, como sucede de manera central en “La vida breve”, “El pozo” o “Dejemos hablar al viento”.

PALABRAS CLAVE:

Olor, humo, tabaco, espacio, tiempo, Onetti

ABSTRACT:

This piece of writing attempts to follow Onetti's images sustained on a phenomenology of sensitivity in order to illustrate how his narrative nourishes on the poetics of smell as a trigger of memory, imagination and fiction. As if smell, particularly that of combustion and tobacco smoke were a “vast province of Being”, that transforms space in a fluency of time, as it centrally happens in “La vida breve”, “El pozo” o “Dejemos hablar al viento”.

KEY WORDS:

Smell, smoke, tobacco, space, time, Onetti

En *La cámara lúcida*, Barthes distinguía dos formas de mirar la fotografía: el *studium* y el *punctum*. El *studium* es el ejercicio distante de la mirada que no implica al espectador, para poder analizarla. Por el contrario, el *punctum* es la mirada recubierta por la emoción donde el ojo se concentra en un pequeño detalle. “Ese *punctum* sólo existe para mí” –escribe– “para vosotros sólo sería una fotografía indiferente, como mucho podría interesar a vuestro *studium*: época, traje, fotogenia; pero en ella, para vosotros, no habría ninguna herida”. (Barthes, 1994: 136).¹

Trasladando esta idea del *punctum* a la lectura literaria, podemos leer los textos con una mirada escorada hacia un pequeño elemento, esa pincelada que nos detie-

¹ Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, Buenos Aires, 1989

ne, que nos atrapa, que nos inmoviliza, y que provoca en el lector la necesidad de volver a una frase, a una imagen, a una palabra que lo conmovió.

Leer como si el texto fuera una serie de miniaturas. Una lectura microscópica, diría Piglia². Con esta intención comentaré dos *punctum* que siguen sorprendiéndome en algunos textos de Onetti: los detalles referidos al olor y al tabaco.

Olores y cuerpos

En un breve ensayo de 1928, “La penúltima versión de la realidad”, incorporado en *Discusión* (1931), Borges exponía sus refutaciones a las propuestas de Spinoza, Kant y algunos otros filósofos, considerando “delusoria la oposición de los dos conceptos incontrastables de espacio y tiempo”, y afirmaba “que el espacio no es sino una de las formas que integran la cargada fluencia del tiempo. Con otras palabras –dice– la relación espacial –más arriba, izquierda, derecha– es una especificación de una continuidad. Por lo demás, acumular espacio no es lo contrario de acumular tiempo: es uno de los modos de realizar esa para nosotros única operación”. (Borges, 1976: 198).

Si cito a Borges no es para repetir las muy leídas y analizadas propuestas de refutación de estos postulados filosóficos, sino para señalar que, justamente, este joven Borges –seguramente teniendo en cuenta las ideas de William James y Macedonio Fernández– trabaja el concepto de experiencia ligándolo con el de la percepción sensoria. Recordando a Spencer, señala: “Vuelvo a la consideración metafísica. El espacio es un incidente en el tiempo y no una forma universal de intuición, como impuso Kant. Hay enteras provincias del Ser que no lo requieren: las de la olfacción y las de la audición”.

Recuerda a Spencer, en su punitivo examen de los razonamientos metafísicos, quien – dice Borges–

“(…) ha razonado bien esa independencia y la fortifica así, a los muchos renglones, con esta reducción al absurdo: Quien pensare que el olor o el sonido tienen por forma de intuición el espacio, fácilmente se convencerá de su error con sólo buscar el costado izquierdo o derecho de un sonido o con tratar de imaginarse un olor al revés. Schopenhauer, con extravagancia menor y mayor pasión, había declarado ya esa verdad. La música es de tan inmediata objetividad de la voluntad, como el universo (...) Esto es postular que la música no precisa del mundo. (...) Quiero comple-

² Piglia, Ricardo: *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.

mentar esas dos imaginaciones ilustres con una mía que es derivación y facilitación de ellas. Imaginemos que el entero género humano sólo se abasteciera de realidades mediante la audición y el olfato. Imaginemos anuladas las percepciones táctiles, oculares y gustativas y el espacio que estas definen. Imaginemos también –crecimiento lógico– una más afinada percepción de lo que registran los sentidos restantes. La humanidad –tan afantasmada a nuestro parecer por esta catástrofe– seguiría urdiendo su historia. La humanidad se olvidaría de que hubo espacio. La vida, dentro de su no gravosa ceguera y su incorporeidad, sería tan apasionada y precisa como la nuestra. De esa humanidad hipotética (no menos abundosa de voluntades, de ternuras, de imprevisiones) no diré que entraría en la cáscara de nuez proverbial: afirmo que estaría afuera y ausente de todo espacio” (Borges, 1976: 201)³.

Me he detenido en este exordio borgeano, justamente, porque pone de relieve que la cultura occidental enfatiza los sentidos que cobijan al espacio; en primer lugar, la visión y luego, lo gustativo y lo táctil. Un último énfasis muestra otra característica de nuestra cultura: la pasión por la inscripción, del trazo pictórico, del volumen escultórico y de la huella escrituraria, a la que Macedonio Fernández proponía despojar de cualquier efecto sensorial.

De hecho, la representación de los olores en la escritura y las referencias odoríferas siempre convocan lo gustativo y lo visual; producen asociaciones que, en el contexto literario relacionamos con la sinestesia modernista o con la metáfora de libre asociación vanguardista; ya que la representación del inasible sentido del olfato siempre se representa con aleatorias ligazones, incluso extravagantes.

Si, como postulaba Kant, el límite de la representación artística de lo bello y de la sublimación se produce en el encuentro con el asco; parte del efecto de lo siniestro, preconizado por Freud (1973:55)⁴, se asienta en lo repugnante, promovido, según algunos autores, por lo oral o lo odorífero.

Mi propuesta en esta variación no es otra que seguir, brevemente, algunas imágenes de la obra de Onetti, sustentadas en los olores, para ilustrar cómo su narrativa se alimenta de una especie de poética del olor, disparador de la memoria, del imaginario y de la ficción. Como si –retomando la cita borgeana– el olfato fuera también en Onetti “una vasta provincia del Ser”, que convierte al espacio en una fluencia del tiempo.

³ Borges, J.L.: “*La penúltima versión de la realidad*”, *Discusión* (1931), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1977, pp. 200-201.

⁴ Vid. Freud, S.: “*Historiales clínicos: Miss Lucy R*” en *Estudios sobre la histeria* (1895), también *Lo siniestro* (1919), *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

Partiendo de la *Crítica del juicio* de Kant, Trías rescata ese límite de la obra de arte que tiene “una única restricción: un sentimiento que, al ser suscitado por una obra, produce inmediatamente la quiebra del efecto estético. Tal sentimiento imposible de ser promovido es, al decir de Kant, el asco.” Pero, también, Trías señala que tal sentimiento es, fundamentalmente, gustativo, de “oralidad manifiesta”. “Hace referencia a algo que se nos da a gustar, algo que se insinúa como candidato a nuestro paladar y que éste rechaza de forma incontrovertible” y que, espiritualizando, se convierte en sinónimo del peor “estado anímico más indeseable: la peor degustación que puede hacerse del hecho de vivir es, en efecto, sentir asco por la vida” (Trías, 1982: 12-13). Sin embargo, los ejemplos que utiliza en el inventario de lo repugnante, incluye como fundamental “el asco al cuerpo insepulto en trance de descomposición”, en el cual no me parece evidente que sea la oralidad la que prima, sino justamente la olfacción⁵.

El sentimiento de “asco por la vida” surge ya en el *El pozo*, a través del ejercicio del olfato. El narrador Eladio Linacero escenifica su presente de miseria, de pérdida, caminando por el cuarto oliéndose “alternativamente cada una de las axilas, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara”. La repulsión que le produce su propio cuerpo: Luego consigna la repulsión que le produce su propio cuerpo: “Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara”. (Onetti, 1976: 49)⁶.

El crescendo de las sensaciones corporales parte de la visión “por primera vez” del cuartucho donde vive Linacero al sonido de las zapatillas y luego al propio cuerpo que provoca asco⁷. El cuerpo propio, maloliente, escoriado, lleva a Linacero a otro hombre irritado el de una prostituta que, a su vez, remite a un cuerpo invadido por anónimos hombres. De allí, Linacero vuelve a su miseria presente y sus confesiones se desatan a partir del asco oloroso que produce su cuerpo.

La vida breve es un hito en la escritura onettiana, ya lo he dicho en otros textos; pero quiero concentrarme en el tema del “buen aire” y del “mal aire” como disparador, también en *La vida breve*, del imaginario y la ficción. En el comienzo de la novela se disparan las asociaciones olfativas en Brausen que escucha a la Queca: “Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de

⁵ Trías, E.: *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p.12.

⁶ Las citas de la obra de Onetti seguirán la edición *Obras completas* (1970), excepto los textos no incluidos esa edición; en cuanto a los textos posteriores se citan por sus respectivas ediciones.

⁷ Onetti, J.C: *El pozo* (1939), *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1979, pp. 49-50 .

hielo y fermentación de la heladera” (436). Brausen tendido en la cama, con el cuerpo húmedo, envuelto por el aroma del jabón y la boca llena de pastillas de menta, inaugura el proceso que lo llevará a la ficción y a la creación de Santa María, luego de pasar por el mundo del desorden de la Queca, donde asume otra personalidad y otro nombre.

Al introducirse por primera vez, a hurtadillas, en el apartamento de la Queca, Brausen consigna: “Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer”. En este “clima” Brausen olisquea el apartamento de su vecina: “Traté de examinar el interior de la botella, sin tocarla; acerqué la nariz a las copas” (...) “Busqué, inútilmente, dentro del cuarto de baño algún perfume de jabón o polvos” (Onetti, 1970: 479). Lo que Brausen busca retener de ese clima de vida breve, de “mundo loco”, es su olor. Al volver a su apartamento, el del lado, simétrico y contrapuesto, vuelve a llenarse la boca con pastillas de menta. Oralidad y olfacción, unidas.

El aire que Brausen respira al entrar en el espacio de Queca es un material apto, que ayuda a la emergencia de la “ficción” y que, una vez poseído, le permite inventar Santa María. Esa Santa María que recupera la parte perdida del nombre originario de Buenos Aires: Santa María del Buen Ayre. Este Brausen, cuyo apellido en alemán significa “soplo de viento”, encuentra allí los olores de un “buen aire”.

Progresivamente, mientras la ficción evoluciona, el rincón del desorden debe volver a su espacio secreto; por ello el “buen aire” del apartamento de la Queca se va enrareciendo, se convierte en un “mal aire”, se llena de olores y recuerdos asquerosos; la relación de Brausen y la Queca se encanalla y culmina con el asesinato de la prostituta. El rito de pasaje de la “realidad” a la “ficción” se ha consumado.

Por contraste y como cierre de la saga santamariana, *Dejemos hablar al viento* trabaja los “malos aires”. La novela se abre con una alusión al olor de la muerte: “El viejo ya estaba podrido y me resultaba extraño que sólo yo le sintiera el agrídulce, tenue olor; que ni la hija ni el yerno lo comentaran. Estaban obligados a ventear y fruncir la nariz porque ellos era sus parientes y yo no pasaba de enfermero, casi, falso, exmédico”⁸ (Onetti, 1979: 15).

En la primera parte de la novela, Medina recuerda a una Santa María, donde florecían “madreselvas, pasto en el alba, azahares”, donde se encendían “fogatas que hacen burbujear la resina”, donde era posible tener una oficina con “aire tibio”. Pero cuando Medina retorna a Santa María, en la segunda parte, se encuentra con “el olor

⁸ Onetti, J.C.: *Dejemos hablar al viento*, Barcelona, Bruguera, 1979.

añoso a verduras, sangre y pescado empezó a rezumar de los mostradores y adoquines. (...) Medina fue atravesando los vestigios de la Plaza, infectos ahora por el olor de la cocina italiana” (151).

Santa María la perdida, la que nació con “buen aire” en *La vida breve*, es recuperada en *Dejemos hablar al viento*, pero aquí aparece como un lugar donde los habitantes se asfixian, donde despunta la descomposición, la podredumbre, la desidia. Como contrapartida, al otro lado del río, una ciudad de exilio con nombre fragante: Lavanda.

En las vísperas del final de Santa María, es inminente la llegada de la tormenta de Santa Rosa. La esperan el Colorado y Medina para destruirla, como la esperaba Brausen en Buenos Aires, para crearla: “-Y ahora, además pienso en el viento. Mientras reventamos de calor se acerca Santa Rosa con su tormenta. No puede demorar. Pero ¿quién adivina para qué lado soplará el viento?” (252).

“Fumando espero”: Placeres y tabaco

Estas notas sobre el tabaco que voy a comentar me las sugirió Pollman, en una nota, donde señalaba que “en las novelas sudamericanas ‘se fuma mucho’, lo que tiene el motivo objetivo de que el consumo de cigarrillos es allí efectivamente muy grande. Al fumar le corresponde, frecuentemente, la significación de una especie de evasión del *ennui*”. (Pollman, 1971: 88).

Esa poética del olor, que impregna al imaginario, se asocia –en la obra onettiana– a una poética del tabaco, cimentada en el gasto y en el tiempo perdido; es decir, el tabaco surge como un exceso de nada. Enfatizo este aserto de la intangibilidad espacial del olfato y su lazo con el tiempo, con una anécdota de Paul Auster en *Smoke*, donde un escritor, personaje central, explica a los sorprendidos clientes de un estanco en el Bronx, las posibilidades de pesar el humo del tabaco, que atribuye a Sir Walter Raleigh:

“- Pesar el humo. Reconozco que es extraño. Casi como pesar el alma de una persona. Pero sir Walter era un tipo listo. Primero cogió un cigarro nuevo, lo puso en una balanza y lo pesó. Luego lo encendió y se lo fumó, echando cuidadosamente la ceniza en el platillo de la balanza. Cuando lo terminó, puso la colilla junto con la ceniza y pesó todo esto. Luego esa cifra del peso original de un cigarro entero. La diferencia era el peso del humo” (Auster, 1993: 31)⁹.

⁹ Auster, P.: *Smoke*, Barcelona, Alfaguara, 1993, p.31

Marchamalo muestra una larguísima lista de escritores que, ostensiblemente, fuman o fumaban; afirma que “el tabaco es uno de los grandes iconos de la literatura contemporánea; muchos escritores han construido parte de su imagen literaria en torno al humo: es difícil imaginar a Henry Miller, Albert Camus, Ernest Hemingway, Cabrera Infante o Sartre sin un cigarro entre los dedos”. En esa lista el más destacado fumador es Onetti:

“De Onetti se conservan decenas de fotografías en las que aparece fumando. Fumaba casi dos paquetes diarios de tabaco rubio, y tenía la manía enfermiza de vaciar los ceniceros constantemente, porque no soportaba verse rodeado de ceniza. “Juan no podría viajar en avión ahora porque fumaba toda la noche” –decía su viuda, Dolly– “En realidad, se pasaba muchas noches despierto y fumando porque era insomne, de modo que leía y fumaba, escribía y fumaba. Incluso comiendo fumaba entre el primer y el segundo plato. Recuerdo que al final, cuando estaba ya muy mal y no tenía casi fuerzas, prendía un cigarrillo y lo veía echar humo: “Tú no sabes lo que es un vicio”, me decía. Cuando murió Onetti, una de sus nietas repartió gran parte de sus mecheros –tenía la casa repleta de ellos– entre los familiares y amigos que acudieron a dar el pésame”. (Marchamalo, 2006: 2).

De hecho, Onetti achacaba al tabaco su devoción por la literatura: “En aquel tiempo fue cuando comencé a escribir –contaba– trabajaba en una oficina ubicada en un sótano. La verdad es que el tabaco fue la causa de todo. Habían prohibido la venta de cigarrillos los sábados y domingos. Todo el mundo hacia su acopio los viernes. Un viernes me olvidé. Entonces la desesperación de no tener tabaco se tradujo en un cuento de 32 páginas, que escribí ante la máquina de un tirón. Fue la primera versión de *El pozo*”. (Gillio, 2003: 42). Esa restricción convocó la escritura; más aún, la aceleró; reitero que la creación, en Onetti, es siempre una compensación por algo perdido.

Derrida se pregunta:

“¿Qué es el tabaco? *Aparentemente*, es el objeto de un consumo puro y de lujo. *En apariencia*, dicho consumo no responde a ninguna necesidad natural del organismo. Es un consumo puro y de lujo, gratuito y, por consiguiente, costoso, un gasto a fondo perdido que produce un placer. (...) Placer del cual no queda nada, placer que cuyos mismos signos externos se disipan sin dejar huella: convertidos en humo. Si hay don –y, sobre todo, si *nos damos* algo, algún afecto, o algún placer puro–, entonces, puede haber una relación esencial, al menos simbólica o emblemática, con la autorización que nos damos de fumar” (Derrida, 1995: 107)

En *La noción de gasto* Bataille hace hincapié en la importancia que las sociedades modernas dan a la palabra ‘útil’:

“Siempre que se aborda una cuestión esencial relacionada con la vida de las sociedades humanas, sean cuales sean las personas que intervienen y las opiniones representadas, es posible afirmar que se falsea necesariamente el debate y se elude la cuestión fundamental. No existe, en efecto, ningún medio correcto, considerando el conjunto más o menos divergente de las concepciones actuales, que permita definir lo que es útil a los hombres. Esta laguna queda hartamente probada por el hecho de que es constantemente necesario recurrir, del modo más injustificable, a principios que se intentan situar más allá de lo útil y del placer. Se alude, hipócritamente, al *honor* y al *deber* combinándolos con el interés pecuniario y, sin hablar de Dios, el *Espíritu* se usa para enmascarar la confusión intelectual de aquellos que rehúsan aceptar un sistema coherente”.

Lo cierto, como dice Bataille, no hay manera de saber qué es útil para los humanos. Lo más trillado es una pretendida utilidad material que tiene por objeto el placer. “Un placer que debe ser atemperado, ya que el placer violento se percibe como *patológico*— y queda limitada a la adquisición y a la conservación de bienes, de una parte, y a la reproducción y conservación de vidas humanas.” Es decir, el orden de los placeres en el capitalismo, no es otra cosa que una acumulación de objetos. “El placer, tanto si se trata de arte, de vicio tolerado o de juego, queda reducido, en definitiva, en las interpretaciones intelectuales *corrientes*, a una concesión, es decir, a un descanso cuyo papel sería subsidiario. La parte más importante de la vida se considera constituida por la condición —a veces incluso penosa— de la actividad social productiva” (Bataille, 1987: 21)¹⁰.

Al considerar dos tipos de producción —la de objetos y la simbólica— surge la cultura como un gasto que es, paradójicamente, una producción de pura pérdida. En la producción simbólica hay siempre un resto que se extravía; por ello algo de lo sagrado y de lo sacrificial emerge en la literatura y las artes; por ello “provocan la angustia y el horror por medio de representaciones simbólicas de la pérdida trágica (decaencia o muerte).

Señala Bataille:

“El término poesía, que se aplica a las formas menos degradadas, menos intelectualizadas de la expresión de un estado de pérdida, puede ser considerado como sinónimo de gasto; significa, en efecto, la forma más precisa de creación por medio de la pérdida. Su sentido es equivalente a *sacrificio*. (...) En cierta medida, la función creativa compromete la vida misma del que la asume, puesto que lo expone a las actividades más decepcionantes, a la miseria, a la desesperanza, a la perse-

¹⁰ Vid. Bataille, G: “*La noción de gasto*” (1933), en *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987.

cución de sombras fantasmales, que sólo pueden dar vértigo, o rabia. Es frecuente que el poeta no pueda disponer de las palabras más que para su propia perdición, que se vea obligado a elegir entre un destino que convierte a un hombre en un réprobo, drásticamente aislado de la sociedad como lo están los excrementos” (Bataille, 1987: 26).

Milner postula que no hay más cultura que la de los placeres, no hay más placeres que los de la cultura; y como sólo hay la cultura burguesa y mercantil, siempre los placeres son vendidos o comprados. “Si sólo hay placeres corporales, si sólo hay placeres cultivados y nos empeñamos en separar la cultura de la naturaleza, entonces: la naturaleza es lo imposible del placer. El estenograma de este teorema es el cigarro. Porque se puede comprar. Porque es un artificio arrancado a la botánica. Porque es un artificio peligroso y promotor de enfermedad para el cuerpo. Porque de este modo afirma la diferencia entre la naturaleza moderna y la *phusis* antigua.” (Milner, 1999: 55).

En un escueto recorrido de la obra de Onetti se observa la presencia constante del tabaco que, en cada aparición, tiene un valor de gasto. En “*Avenida de Mayo–Diagonal–Avenida de Mayo*”, el tabaco aparece en los momentos de mayor tensión del relato, en una gradación que va de la angustia a la serenidad. Suaid, sumergido en el malestar que le provoca la gran urbe, enciende un cigarrillo y se apoya en la pared: “Tenía las piernas engrilladas de indiferencia y su atención se iba replegando, como el velamen que ancló”. En el tumulto de la gran urbe, un cartel aparece: “Un hombre de peinado y dientes perfectos daba a las gentes su mano roja, con el paquete mostrando dos cigarrillos, como dos cañones de destructor apuntando al aburrimiento de los transeúntes”. (Onetti, 1976: 22). Destaco la agresividad de la mirada donde los cigarrillos son cañones dispuestos a disparar.

En otra escena, donde manifiesta su añoranza por una muchacha perdida, imagina un posible encuentro: “Sabía que María Eugenia venía. Sabía que algo tendría que hacer y su corazón perdía tontamente el compás. Lo desazonaba tener que inclinarse sobre aquel pensamiento (...) Sin embargo, hizo automáticamente un intento de fuga: –Por un cigarrillo... iría al fin del mundo.” Ese alarde es una impostura, porque, en verdad –lo que Suaid desea es llevarse a la muchacha “al fin del mundo”. El cigarrillo es el sustituto de esa pérdida: “La esperanza le dio fuerzas para desalojar de un solo golpe el humo, uniendo la *o* de la boca con el paisaje. El chorro de humo escondió en oportuno camuflage el perfil que comenzaba a cuajar. (...) El cigarrillo entre los dedos, anunciaba el suicidio con un hilo lento de humo” (Onetti, 1976: 22-23).

En “*El posible Baldi*” aparece el tabaco asociado a la angustia. Cuando Baldi comprende que su vida normal es la de un pobre hombre agarrado a la costumbre y

al aburrimiento, fuma: “Comparaba al mentido Baldi con él mismo, con este hombre tranquilo e inofensivo que contaba historias a las Bovary de plaza Congreso. Con el Baldi que tenía una novia, un estudio de abogado, la sonrisa respetuosa del portero (...) Una lenta vida idiota, como todo el mundo. Fumaba rápidamente, lleno de amargura, los ojos fijos en el cuadrilátero de un cantero. Sordo a las vacilantes palabras de la mujer, que terminó callando, doblando el cuerpo para empequeñecerse”. (Onetti, 1976: 52). El fumar inquieto de Baldi no es un placer; es lo opuesto del placer.

No obstante, Baldi sigue con su farsa, fingiendo ser “otro” y el final del relato es el de sus mentiras. Cuando se despide de la mujer para siempre lo hace con un gesto de fanfarrón: “Tiró el cigarrillo y se levantó. Sacó el dinero y puso un billete sobre las rodillas de la mujer. (...) Volvió a saludar con la mano con el gesto seco que hubiera usado el posible Baldi, y se fue”. Pero vuelve para rematar: “-Ese dinero que te di lo hago contrabando de cocaína. En el norte.” Tirar dinero, tirar tabaco, es tirar lo que no existe; es decir, una forma del sacrificio.

En el comienzo de *El pozo* Linacero consigna: “Ni siquiera tengo tabaco. No tengo tabaco, no tengo tabaco”. Esta reiteración sobre el tabaco insiste en la falta de un placer que une dos efectos: una falta gustativa y olfativa. Esta doble falta de los sentidos, lo deriva hacia la escritura, a una consumición de tiempo que sustituye a la del placer del tabaco, sustitutos a su vez de la boca y la nariz, de las carencias de lo oral alimentario y de lo olfativo primigenio.

Las escapadas que Linacero hace al exterior están motivadas por la carencia de tabaco:

“Bajé a comer. Las mismas caras de siempre, calor en las calles cubiertas de banderas y un poco de sal de más en la comida. Conseguí que Lorenzo me fiara un paquete de tabaco.” La privación de tabaco es también de dinero: en la economía del gasto esta falta es una especie de l indigencia; a la vez, cuando se satura la escritura, el tabaco cae: “Estoy muy cansado y con el estómago vacío. No tengo idea de la hora. He fumado tanto que me repugna el tabaco y tuve que levantarme para esconder el paquete y limpiar un poco el piso.” (Onetti, 1979: 68)

Por otra parte, la pareja viril que Onetti describe en toda su producción, está empapada de tabaco. Como si la amistad masculina se afirmara con el intercambio de tabaco: Una de las pocas escenas placenteras de *El pozo* es el encuentro entre Linacero y el poeta Cordes, donde el tabaco hace de conector: “Encontré a Cordes casualmente y vinimos por la noche a mi pieza. Habíamos estado tomando unas cañas, él compró cigarrillos y yo, felizmente, tenía un poco de té. Estuvimos hablando durante horas, en ese estado de dicha exaltada, y suave no obstante que sólo

puede dar la amistad y hace que insensiblemente dos personas vayan apartando malezas y retorciendo caminos para poder coincidir y festejarlo con una sonrisa.” (Onetti, 1979: 72).

En el final de la novela, Linacero ha logrado gastar, cansar, a su imaginario; la escritura de sus *confesiones* lo ha calmado y lo ha lanzado nuevamente, exhausto, a la cama y al sueño sin sueños; pero antes ha gastado su tiempo con la escritura, tiempo espacializado, acompañado por un cigarrillo: “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 nada tengo que ver con ella (...) He fumado mi cigarrillo hasta el fin, sin moverme” (Onetti, 1979: 76). Gasto y exceso de intercambio, humo que se puede pesar como el alma, es también el que produce la experiencia literaria.

Coda final: Onetti era un tanguero empedernido. Como homenaje incluyo unos cuantos versos de “Fumando espero” que, además, escenifica esa dualidad de placer y gasto:

“Fumar es un placer genial, sensual. Fumando espero al hombre que yo quiero, tras los cristales de alegres ventanales. Y mientras fumo, mi vida no consumo porque flotando el humo	me suelo adormecer (...) Dame el humo de tu boca. Corre que quiero enloquecer de placer, sintiendo ese calor del humo embriagador que acaba por prender la llama ardiente del amor”.
--	---

Bibliografía de Onetti citada

- Onetti, Juan Carlos. *El pozo. Obras completas* [1970]. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1979.
- Onetti, Juan Carlos. *Cuentos completos*. Ed. Jorge Ruffinelli. Buenos Aires: Corregidor, 1976.
- Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*. [1950]. Ed. Sonia Mattalia. Madrid: Anaya & Muchnik, 1994.
- Onetti, Juan Carlos. *Dejemos hablar al viento*. Barcelona: Bruguera, 1979.

Bibliografía citada

- Auster, Paul. *Smoke*. Barcelona: Alfaguara, 1993
- Bataille, George. “La noción de gasto”. *La parte maldita*. Barcelona: Icaria, 1987.
- Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, Buenos Aires, 1989.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI, 1974.
- Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- Borges, Jorge Luis. “La penúltima versión de la realidad”. *Discusión* [1931]. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1977.
- Derrida, Jacques. “Desgastes. (Pintura de un mundo sin edad) y “En nombre de la revolución, la doble barricada”. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1995.
- Derrida, Jacques: *Dar el tiempo. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Freud, Sigmund. “Historiales clínicos: Miss Lucy R”. *Estudios sobre la histeria* [1895]. *Obras Completas*, Tomo I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1993
- Gillio, María Esther y Domínguez, Carlos. “*Construcción de la noche: la vida de Juan Carlos Onetti*”. Buenos Aires: Planeta, 2003.
- Marchamalo, Jesús. “El humo de las musas”. Santiago: Letras de Chile, 2006.
- Milner, Jean-Claude. *Lo triple del placer*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 1999.
- Trías, E.: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982
- Piglia, Ricardo: *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- Pollman, Leo: *La “Nueva novela” en Francia y en Iberoamericana*. Madrid: Gredos, 1971.