



Lucha de imágenes

Ensayo sobre *El Pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti

Juan Diego Incardona

*“Como a todo
poeta, la fortuna*

*o el destino le dio
una suerte rara”*
J. L. Borges

El narrador, Eladio Linacero, El Poeta.

En las páginas blancas manchadas que empapelan las paredes de *El Pozo*, el narrador es una suerte de poeta, uno que, como tantos otros poetas, “recibe” imágenes. Y el narrador de este pozo cavado en la oscuridad de la tierra blanca, es alguien que espera. Como tantos otros poetas, espera.

“*Abierto al torrente de imágenes*”, Eladio Linacero, narrador suerte de poeta.

Aquellos tópicos románticos, sobre todo el tema de las imágenes, que en el romanticismo conformaban un sistema de pensamiento, un arte igual a imágenes, arte como pensamiento por imágenes que se reconocen, es manipulado y transformado por Onetti que, en *El Pozo*, da a la imagen un status de independencia con respecto al narrador suerte de poeta. Onetti pone en evidencia la tensión entre aquella imagen romántica (y simbólica), que es una manera de pensar y conocer lo que ya está realizado, y una imagen diferente, que es como un objeto en constante devenir, un objeto que no es “reconocido” por el narrador, poeta, Eladio Linacero, sino “experimentado” por éste.

Este contraste que Juan Carlos Onetti despliega deliberadamente en *El Pozo* se presenta en el texto como si fueran dos luchadores en el ring, “en el pozo donde se lucha”: Por un lado (en este rincón), **la imagen realizada**, que es reconocida por el narrador suerte de poeta y que tiene una relación carnal y directa con éste, y, por otro lado (en el otro rincón), **la imagen que no está realizada**, imagen que no guarda relaciones de dependencia con respecto al narrador-poeta sino que está configurada como imagen verbal autónoma. Esta imagen que no está realizada se encuentra en un devenir constante y no puede ser reconocida, sólo experimentada.

Las imágenes realizadas, en la observación romántica, de los objetos, serían solamente la mesa en donde se sirve la comida, elemento más importante aún. La comida que se sirve en esa mesa, en ese paisaje, son los sentimientos del poeta. Es decir, el poeta tiñe con el alimento elegido para esa cena, la condición de la mesa. No será lo mismo una mesa que sostiene un soberbio banquete que la que sostiene una solitaria taza de sopa. No será lo mismo una mesa con platos fríos que una con platos calientes, ni será lo mismo una cena a base de vegetales y pescado que otra a base de carne vacuna. Los sentimientos del poeta varían y esto es básico en la literatura romántica. Cuando los sentimientos varían, también varía el paisaje, “la mesa” en donde se llena de contenido. El paisaje, según el romanticismo, está triste cuando el poeta está triste. Es como una mesa que cambia su aspecto según la cena que contenga.

En consecuencia, si pensamos en las imágenes realizadas del pensamiento romántico como la simple mesa que contiene y que cambia su aspecto sujeta a los caprichos del “apetito sentimental” del poeta, entonces las imágenes realizadas serían solamente un reflejo. El poeta, que piensa a través de esos reflejos ya conocidos, reflejos-imágenes que conforman su pensamiento, se configura asimismo como algo tan importante que termina desdibujando al paisaje, aunque éste no cese de ser “nombrado”. De esta forma el paisaje ha dejado de tener independencia convirtiéndose solamente en un reflejo de él mismo. Y los nombres de esos reflejos del mundo exterior no son más que las miradas que “*el ojo interno del poeta*”¹ recorre sobre la propia alma, sobre el mundo interior. De esta manera, todos los objetos externos se reconocen rápidamente como propios, y así el poeta romántico suele automatizar todas esas percepciones, automatizar esos objetos en forma de imágenes realizadas que se evocan, que se recuerdan y que se asocian a un determinado contexto. Por ejemplo: el paisaje compuesto por una pradera florida en primavera será un buen “socio poético” para la escena que transcurre en una tarde feliz junto a la enamorada; el paisaje, en cambio, compuesto por una llanura desolada y desértica en una lluviosa mañana de invierno será un buen “socio poético” para la escena en donde un hombre llora por un viejo amor.

Entonces, en un contexto romántico, el poeta llena el paisaje con sus sentimientos, y esos sentimientos son tan importantes que las imágenes del paisaje, de los objetos que rodean al poeta, son simples recipientes a llenar. El aspecto de estos recipientes está sujeto a su contenido. El poeta dirige toda su atención hacia el contenido; el recipiente, en cambio, el objeto, el paisaje, es simplemente reconocido y utilizado como un instrumento. Es reconocido rápidamente, en forma automatizada, asignándole a éste (al paisaje) la categoría de reflejo. En el romanticismo el reflejo guarda relación directa y estrecha con lo reflejado.

PERO

Otros² vinieron después y dijeron que el reflejo es autónomo, simplemente porque no es un reflejo. Es otra cosa. El paisaje, las imágenes de los objetos, no dependen del poeta y no pueden ser reconocidas. Son **imágenes que no están realizadas** y que se encuentran en un constante devenir independiente al poeta. Estas imágenes autónomas sólo pueden ser experimentadas³. Y tal experiencia se logra desde una “visión” a través de un “extrañamiento”.⁴

En *El Pozo*, aquí se afirma, Eladio Linacero es un narrador que ha tenido destino de poeta, de hombre que “recibe” imágenes. ¿Pero cómo pensarlo? ¿Cómo pensar al poeta Eladio Linacero frente a las imágenes? ¿Como un poeta romántico que reconoce los objetos que lo rodean, que reconoce al paisaje, y que se dispone a llenar con el contenido de sus sentimientos? ¿O debemos pensar a Eladio Linacero como un poeta conformado a la manera de Shklovski, un poeta anti-romántico que no reconoce a los objetos sino que experimenta las imágenes de los objetos desde un extrañamiento y que “ve” a esos objetos como independientes a sus emociones?

La respuesta se muestra en la primera oración del texto. Eladio Linacero, este poeta que está frente a su cuarto, a sus objetos, a su paisaje, nos dice: “*Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez*”. Eladio Linacero, el poeta, comienza *El Pozo* con un “extrañamiento”.

Y así, con “paladas extrañadas”, Eladio Linacero continuará excavando, evocando: “*Recuerdo que, antes que nada, evoqué una cosa sencilla*”. Puede leerse que, de entrada nomás, comienza el diálogo con los tópicos románticos al entregarse al recuerdo, sin duda uno de los mecanismos más frecuentes del romanticismo, pero este mecanismo que consiste en recordar, aquí aparece transformado, porque el narrador suerte de poeta, Eladio Linacero, recuerda, sí, pero desde un “extrañamiento”. Y no es lo mismo el recuerdo de un poeta romántico que asocia objetos, hechos, en forma automatizada, rápida, con el fin de servir a una determinada situación emocional que este recuerdo, en cambio, de mirada aguda, distante, que implica el “extrañamiento” de Eladio Linacero, “extrañamiento” dentro del cuarto desde donde se recuerdan imágenes. En el “extrañamiento”, el recuerdo será como un paisaje o un objeto a “experimentar”, no a “reconocer”, y el poeta Eladio Linacero obtendrá, como dice Shklovski, una “visión” de ese objeto, de ese paisaje, de ese recuerdo.

Así pues, frente a este poeta anti-romántico, el recuerdo se conforma como una imagen verbal autónoma. Y esta autonomía del recuerdo se encuentra además en un incesante devenir.

En consecuencia, también, paralelamente a esa transformación de los objetos-recuerdos, se irá transformando la percepción de Eladio Linacero.

Juan Carlos Onetti escribe en este texto ambos caminos de imágenes, evidenciando así su oposición. Por un lado, el narrador-poeta, Eladio Linacero, cuenta cómo fueron los hechos, los objetos, que recuerda del mundo real, y, por otro lado, el poeta cuenta también cómo son de diferentes esas imágenes que le llegan y que cambian con respecto a ese mundo real que cree haber vivido. Es decir que lo que ve el narrador-poeta es la transformación, el cambio, el devenir. De esta manera, *El Pozo* se convierte no sólo en un pozo-abismo adonde caen imágenes, sino también en un pozo en donde se bombea, y de donde fluyen imágenes re-elaboradas nuevamente hacia la superficie del texto.

Si invertimos el razonamiento y dejamos de pensar a las imágenes y a su devenir como un espectáculo visto por un ente fijo denominado poeta o narrador-poeta y pensamos ahora al poeta “mirado” por las imágenes, entonces éstas lo encontrarán también en distintas fases o lugares de percepción, lo encontrarán también sometido a un devenir.

Los diferentes lugares de percepción que podría señalar son los siguientes:

Primero, el poeta ve las imágenes en un supuesto mundo real. O las imágenes “ven” al poeta en una situación de mundo real.

Segundo, el poeta las ve en el recuerdo. O también al revés: las imágenes encuentran al poeta en una situación de evocación.

Tercero, el poeta las ve representadas en la escritura que lleva a cabo y que aquí funciona como un ángulo más para su percepción. Es decir, desde la escritura, el poeta encuentra un sitio para “ver”, lo que implica un nuevo ángulo para la observación “extrañada” de esas imágenes con vida propia, que son “imágenes autónomas” y que cambian constantemente. También al revés podemos pensarlo: las imágenes hacen interacción con el poeta escritor.

La lectura de los lugares de percepción puede darse de ambas formas porque en este caso se parte de la condición autónoma de las imágenes, lo que implica un status igualado frente al poeta.

Por lo tanto, el devenir de las imágenes está acompañado por el “cambio de lugar” que este narrador suerte de poeta, Eladio Linacero, va eligiendo para experimentar las “visiones”. Sin este “cambio de lugar” del poeta la experimentación del devenir, de las distintas fases en la transformación de las imágenes no sería posible. Y el “cambio de lugar” en donde el poeta viaja persiguiendo a las imágenes hace de él, como de las imágenes, una categoría en movimiento, en cambio, en devenir.

Entonces, es la persecución mutua y simultánea de poeta e imágenes la que hace posible la experiencia.

Y el lector, en su experiencia de lectura, también irá cambiando de fase, por su condición de perseguidor por antonomasia del narrador. El lector, frente a estos sucesos-imágenes que no cesan de transformarse en las páginas de *El Pozo*, también se encontrará (y lo encontrarán) en diferentes lugares de percepción, aunque aparentemente, como Eladio Linacero, crea hallarse en un mismo sitio, en un mismo “cuarto” de lectura. Así pues, el lector, como una imagen, caerá en este pozo que es *El Pozo* de Onetti para ser reelaborado y fluido nuevamente hacia la superficie del texto.

Las imágenes tienen tanta fuerza (por su autonomía) en *El Pozo* que aunque el narrador suerte de poeta quiera sujetarlas, atraparlas, como un poeta romántico (y esto es lo que pone en evidencia el texto), es, en cambio, arrastrado por ellas. El diálogo que el texto *El Pozo* establece con el romanticismo es tal que por momentos pareciera que Eladio Linacero intenta “ver” al paisaje y a los objetos para atraparlos y asociarlos a sus emociones como si él, el poeta, fuera un hombre de mirada romántica. Pero tal empresa no es posible, porque Eladio Linacero está en un estado particular, está en “extrañamiento”. Onetti manipula a la perfección estas dos condiciones de “poeta” y las posiciona en el texto como dos luchadores sobre el ring. Por momentos, Eladio Linacero, anhelando un romanticismo que le está vedado, quiere tomar al paisaje, a los objetos, a las imágenes que “ve”, pero desde su inevitable anti-romanticismo de poeta en estado de ostranenie lo único que logra es ser atrapado por las imágenes que tienen más fuerza (por su autonomía) que él mismo, que tienen más fuerza que sus emociones. Así, el

“*torrente de imágenes*” se nos lleva al poeta (y hasta al lector). El “*torrente de imágenes*” es en el texto como un mar incesante, poderoso e independiente.

Y ni siquiera con la escritura el narrador suerte de poeta, Eladio Linacero, logra mantener quietas a las imágenes:

“Me hubiera gustado clavar la noche (la imagen) en el papel como una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo (imagen abajo)”.

El poeta Eladio Linacero no puede clavar “la imagen” en el papel porque ésta no se deja reconocer, está en continuo cambio, en movimiento permanente, al igual que él, que en su persecución va, como escribí anteriormente, “cambiando de lugar”, y así, con el cambio irrefrenable, como movida por poderosas turbinas, la energía de la imagen es energía cinética en su cenit, con tanto poder que no hay mirada que la atrape.

Para el poeta solamente es posible ver, ver a las imágenes en su “visión”, pero no es posible atrapar, porque la “visión” del poeta no está guiada por su voluntad ni por sus sentimientos, sino que la visión del poeta está, desde el extrañamiento, sujeta a la persecución de las imágenes externas que lo interactúan, que le llegan, y que son independientes e impredecibles. Para el poeta Eladio Linacero la experiencia de este “*torrente de imágenes*” es como para el cuerpo del nadador la fuerza tremenda del mar.

Y las olas de este mar, de este “*torrente de imágenes*”, ajenas a la voluntad del poeta, se mueven (por su autonomía) con algún tipo de vida y de voluntad propia. Las imágenes, el mar que envuelve a este poeta anti-romántico, Eladio Linacero, controla sus propias mareas y deviene como se le antoja:

“Después apagué la luz y me di vuelta esperando, abierto al torrente de imágenes. Pero aquella noche no vino ninguna aventura para recompensarme el día”.

Entonces y en resumen parcial, Juan Carlos Onetti, a través de singulares metáforas, escribe en *El Pozo* el contraste de dos clases de “poetas”: el poeta romántico que Eladio Linacero, por momentos, hubiera querido ser para lograr atrapar a las imágenes, y el poeta anti-romántico que realmente es Eladio Linacero desde su “extrañamiento” que, aunque logra experimentar “las imágenes”, no puede de ninguna forma controlarlas.

Por lo tanto, de este modo, más cerca, gracias a la distancia del “extrañamiento”, de los objetos, de los recuerdos, el poeta anti-romántico, descubre cierta angustia. Porque en la mirada aguda descubre el devenir, el cambio incesante de los objetos-imágenes, y con él, aunque se empeñe en perseguirlos, la imposibilidad de representarlos. Quizá, aquellos poetas románticos, aunque pudieran estar hundidos en alguna falacia, desde su

mirada superficial de objetos que no eran tales, creyéndolos quietos, estables, representables, lograban cierta satisfacción.

En cambio, Eladio Linacero, no logra representar a las imágenes. Las cuenta, pero descubre que debería contarlas otra vez porque las imágenes han cambiado. El narrador suerte de poeta anti-romántico Eladio Linacero, como el nadador que da brazadas en el inmenso mar, va perdiendo sus fuerzas frente a la gran fuerza que quiere controlar:

“Hubo un mensaje que lanzara mi juventud a la vida; estaba hecho con palabras de desafío y confianza. Se lo debe haber tragado el agua como a las botellas de los naufragos”.

Eladio Linacero, por momentos, desea ser un poeta romántico y atrapar a las imágenes, a los objetos, al paisaje. Por momentos, cree estar cerca, pero siempre las imágenes se escurren, se fugan:

*“Hay una humedad fría tocándome, la frente en la ventana (hasta acá parece que el narrador suerte de poeta, Eladio Linacero, logra acercarse lo suficiente como para sujetar al objeto-imagen, pero...) PERO toda la noche está, **inapresable**, tensa, alargando su alma fina y misteriosa en el chorro de la canilla mal cerrada”.*

Y de alguna forma, porque *como a todo poeta, la fortuna o el destino le dio una suerte rara*, Eladio Linacero es, en síntesis, toda la lucha, todo el duelo de los “poetas” en uno solo. De alguna forma, porque *como a todo poeta, la fortuna o el destino le dio una suerte rara*, Eladio Linacero es, en síntesis, en su única imagen, la lucha de todas las imágenes que, entre empujones y golpes, van rodando por *El Pozo*.

Notas:

[1] Extraído de William Wordsworth, *Los Narcisos*.

[2] Por ejemplo Víctor Shklovski, exponente destacado de los Formalistas rusos.

[3] Ver Víctor Shklovski, *El Arte como Artificio*.

[4] Para Shklovski, el extrañamiento (*ostranenie*) nos permite percibir de forma desautomatizada lo que está automatizado por el hábito.

Bibliografía

Juan Carlos Onetti, *El Pozo en Cinco Novelas Cortas*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1968.

Además:

V. Shklovski, *El Arte como Artificio*

Alexander Potebnja, *Notas sobre la Teoría de la Literatura*

M. H. Abrams, *El Espejo y La Lámpara*

Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*

Samuel Taylor Coleridge, *Baladas Líricas*

William Wordsworth, *Los Narcisos*

Jorge Luis Borges, *El Hacedor*

© Juan Diego Incardona 2002

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario