

Mario Fabián Maure

Aproximaciones semióticas a *El pozo*, de Juan Carlos Onetti

MARIO FABIÁN MAURE

Es licenciado en Comunicación Social, egresado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo. Ejerce la docencia en la educación media y colabora en los proyectos de investigación "Medios de comunicación y democracia", dirigido por el licenciado Omar Gais, y "La estética latinoamericana en la década de los '60 en Mendoza. El problema de la constitución de un campo de autonomía relativa y el proyecto de una poética 'nuestra'", dirigido por el doctor Oscar Salazar, ambos en el marco del Centro de Investigaciones de la Universidad Nacional de Cuyo.

Los particulares y complejos procesos de modernización iniciados en el siglo XIX y profundizados en el XX por países como Argentina y Uruguay conformaron una escena cultural que los escritores de la ciudad intentan describir con un nuevo lenguaje. Estos procesos se dan, a su vez, inmersos en una crisis económica, política y moral mundial cuyos emergentes son los dos grandes conflictos bélicos y que pone en cuestión el tema de la racionalidad moderna.

En esta semiosfera, Juan Carlos Onetti irrumpe con *El pozo*, uno de los textos inaugurales de la nueva narrativa latinoamericana. En él, la forma narrativa elegida (en marcada en la tradición epistolar), los espacios descriptos, el tratamiento del tiempo, la temática de la marginalidad confluyen para mostrarnos la cara otra de nuestra modernidad: los monstruos que engendran los sueños de la razón. Por ello, en nuestra propuesta de lectura, que no desconoce las relaciones del discurso imaginario con su contexto histórico y social, ubicamos a *El pozo* como un texto "de frontera", esto es, según Lotman, un texto permeable que traduce las realidades de la periferia semiótica percibidas como caóticas desde el núcleo. La literatura de Onetti, transgresora en todos sus niveles, al codificar aquellas realidades cuestiona el núcleo semiótico dándole nuevos sentidos.

Nos proponemos aquí determinar los posibles sentidos de ciertos elementos de *El pozo* de Juan Carlos Onetti, a la luz de algunas categorías de la semiótica. Intentamos, además, establecer el estatuto de dicho texto en relación con lo que Yuri Lotman denomina "semiosfera".¹ Específicamente, intentamos establecer el significado de la transgresión y la disforia que atraviesan esa novela de Onetti y su relación como espacio "de frontera"² respecto del gran relato de la Modernidad.

El complejo proceso de modernización iniciado en el siglo XIX por países como Argentina y Uruguay y profundizado en el XX produjo modificaciones políticas culturales y económicas que conformaron una nueva escena, enmarcada en grandes conflictos mundiales que pusieron en cuestión el tema de la racionalidad.

Los escritores de la ciudad, en este contexto, comenzaron a buscar un lenguaje que rompiera con las identidades impulsadas desde el Estado y que fuera representativo de los nuevos fenómenos. Exploraron, para ello, aquellas realidades que la racionalidad positiva dejaba en sus márgenes como ámbitos improductivos. Veamos dos percepciones del progreso. La primera, rescatada por Roberto Ponte en "Aquella ciudad de barro", es la de Frank Romero Day, que en el Primer Congreso de Argentino de Urbanismo, en 1935, decía en su discurso: "Nada escapará al examen: la regla, el tiralíneas y el pincel; con sutil y elegante estilo, borrarán las odiosas barriadas feas y malsanas; bellas y limpias avenidas cruzarán en cambio las tristes callejuelas; palacios llenos de sol remplazarán las obscenas viviendas y hermosos jardines quebrarán las perspectivas.

"En las urbes futuras, habrá seguridad dentro y fuera de las casas, trabajo agradable y sano, albergues modelos, provisiones baratas y cercanas, servicios sociales perfectos, tráfico ordenado, diversiones accesibles y variadas. No habrá accidentes, ni epidemias ni miseria (...).

"La ciudad será un edén, donde la vida correrá alegremente hacia el progreso, sobre una vía lisa y brillante como un riel de plata". [Ponte, 1992: 35]

Roberto Arlt, desde las *Aguas de las Portañas* del diario *El Mundo*, muestra una visión opuesta: "Es maravilloso. Nos levantamos a la mañana, nos metemos en un coche que corre en subterráneo; salimos después de viajar entre luz eléctrica; respiramos dos minutos de aire de la calle en la superficie; nos metemos en un subsuelo o en una oficina a trabajar con luz artificial. A mediodía salimos prensados, entre luces eléctricas, comemos con menos tiempo que un soldado en época de maniobras, nos enfundamos nuevamente en un subterráneo, entramos a la oficina a trabajar con luz artificial, salimos, y de noche, viajamos entre luz eléctrica, entramos en un departamento, o a la pieza de un departamentito a respirar aire cúbicamente calculado por un arquitecto, respiramos a medida, dormimos con metro, nos despertamos automáticamente; cada tres meses compramos un par de botines de cartón cuero; cada seis meses renovamos un traje; cada año nos deterioramos más el estómago, los nervios, el cerebro, y a esto ¡a esto los cien mil zanahorias le llaman progreso!". [Arlt, 14: 1975],

Nos interesa mostrar aquí cómo ciertos textos funcionaban como un filtro, como traductores de las realidades que los optimistas

discursos civilizatorios residuales no tenían en cuenta o percibían como obstáculos para el progreso. Lotman explica que en la cultura rusa del siglo XIX, todo lo potencialmente destructivo es ubicado en el cinturón de los suburbios. Así lo registra en el poema de Tszvetaéva, *Poema de la entrada de la ciudad*, donde el suburbio interviene tanto como parte de la ciudad como en calidad de espacio que la destruye.³ Su naturaleza es bilingüe. Lotman dice además que la semiosfera necesita de un entorno exterior "no organizado", y que, en caso de no existir lo construye, por lo que lo que desde el punto de vista interno de una cultura se percibe como espacio no semiótica, para un observador externo puede presentarse como periferia semiótica de la misma. Onetti, Arlt y otros escritores de la ciudad habrían producido sus literaturas desde allí.

Juan Carlos Onetti vivió entre los años 1909 y 1994. Su obra publicada abarca los últimos sesenta años, por lo que la hemos considerado un lugar propicio para explorar las huellas del gran relato moderno y la correspondiente crítica en Latinoamérica.

Nos hemos centrado en su primera novela publicada, *El pozo*, como signo que se expande en configuraciones posteriores y que, a manera de cajas chinas, incluye y está incluido en la serie de relatos y megarelatos que forman el mundo cultural de una época.

La transgresión como modo de enunciación

Algunos escritores, ubicados por la crítica literaria dentro del existencialismo, se interrogan, a través de la figura de la transgresión, acerca de los límites éticos en una época sin certezas, por lo que podemos decir que esa gran decepción, en muchos casos calificada de nihilismo, por su sentido de búsqueda, tenía un trasfondo proyectual.

La transgresión, en la obra onettiana, se advierte en la ruptura con las convenciones literarias rioplatenses y en las temáticas -abordadas, relacionadas con la perversión y la marginalidad. Esa destrucción de valores, producida por la mirada diferente en el mundo diferente, revela a la realidad como un hábito de la percepción y, por lo tanto, como susceptible de ser cambiada. Onetti, al igual que otros artistas modernos, al inscribir en la obra misma la interrogación sobre lo que ella debe ser, hace de la transgresión, de la destrucción de las convenciones, el "modo de enunciación plástica", eliminando la ilusión naturalista de lo real". [García Canclini, 1992: 93].

Podríamos pensar entonces, utilizando la noción de semiosfera de Lotman, a los textos de Onetti como espacios de frontera, teniendo en cuenta que el espacio cultural junto al que surgen (la literatura "oficial" con sus realismos y naturalismos) había adquirido un carácter central, territorial e institucional bastante formalizado. Con el paulatino establecimiento de las innovaciones narrativas y la identificación de la semiosfera con esos espacios todavía no hegemónicos, ciertos personajes relacionados con el mundo del arte, de la noche, la locura o la delincuencia, de la transgresión, en definitiva, se establecen en la periferia territorial, en la frontera del espacio cultural, y adquieren el rol de traductores. Este es el caso del narrador de *El pozo*, un personaje marginal, al parecer periodista.

El modo de construcción

El sentido de búsqueda que aquí le otorgamos a la transgresión es posible de determinar utilizando la noción de "principio constructivo" de Tinianov⁴ y herramientas de la semiótica narrativa. Debido a que el principio constructivo es el espacio apropiado para indagar las relaciones entre literatura y sociedad, su análisis puede aproximarnos a las respuestas que intentaban dar algunos escritores a interrogantes tales como la identidad y la normatividad.

El principio constructivo es un procedimiento formal, propio de la literatura, que "relaciona los materiales literarios en una construcción verbal dinámica". [Sarlo y Altamirano, 1983: 15]. Este principio y los materiales pertenecen a series distintas y los últimos preexisten al primero, en forma de ideologías sistemáticas, creencias, formas de la experiencia y prácticas culturales. Al pertenecer a series distintas, el principio constructivo es excéntrico respecto de los materiales, por lo que la cualidad diferencial de cada obra reside en las relaciones diversas que se establezcan, mediadas por esta función hegemónica.

Aunque publicado en 1939, Onetti asegura haber concluido *El pozo* en 1930, durante el golpe de Uruburu. Su lectura nos aproxima al angustiante clima cultural en las grandes urbes de aquellos años, y donde la confianza en el humanismo se ha deteriorado seriamente. El texto está construido, como gran parte de las novelas de Onetti, al modo de las cajas chinas: un relato dentro de otro. En este caso Onetti ha denominado así al relato que contiene a las memorias de Eladio Linacero, que a la vez nos

narra los pequeños relatos que constituyen su vida en un lenguaje muy crudo. Allí aparecen hechos, sueños, recuerdos y percepciones difusas que se mezclan caóticos cuestionando la preeminencia de la conciencia.

En el nivel de la "fábula",⁵ los acontecimientos se encadenan así: Eladio Linacero es un escritor que se gana la vida como periodista. Vive en un conventillo o pensión sórdida. Una tarde, agobiado por el calor y la suciedad, se pasea por el cuarto percibiéndolo de una manera distinta y evocando cosas. Encuentra algunas proclamas políticas y un lápiz, y al recordar que al día siguiente cumple cuarenta años, decide escribir sus memorias.

Entre los acontecimientos que las constituyen, relata en primer lugar la violación de su prima Ana María, su muerte y el sueño en donde retorna purificada. Luego, el rechazo de que lo hace objeto Ester, una prostituta, cuando le narra una fantasía. Relata además los intentos de salvar su matrimonio, y su divorcio. Aparecen también sus desencuentros con Lázaro, un militante comunista, y con Cardes, un poeta.

Linacero finaliza sus memorias manifestando la angustia y la incertidumbre de haberse comunicado, la profunda desesperanza que le produce el tiempo que le toca vivir, y sin haber llegado a ninguna verdad final a través de esa escritura indagatoria.

Antes de analizar el probable sentido del encadenamiento de los acontecimientos, sería conveniente detenerse un momento en esta forma narrativa constituida por las "memorias".

Lotman nos dice que el lenguaje de un texto artístico es un determinado modelo del mundo, y, en este sentido, pertenece con toda su estructura al contenido. "Este lenguaje forma parte de una compleja jerarquía de lenguajes artísticos de una época dada, de una cultura dada, de un pueblo dado". [Lotman, 1982: 247]

Podríamos incluir entonces a las memorias o confesiones de Eladio Linacero (pues es así como se aparece al lector el texto de *El pozo*) en la tradición de la novela epistolar. Esta tradición refleja una concepción antropocéntrica del mundo, pero en oposición a la novela burguesa, pues mientras ésta lo representa como el lugar al que hay que dominar mediante la técnica, el trabajo y la reflexión, la novela epistolar lo hace como enigma cuyo sentido es inasible.

El conjunto de mensajes constituido por memorias, confesiones, cartas, diarios, agendas y

notas, tienen, en principio, a un mismo individuo *como* remitente y destinatario. Poseen, además, la particularidad de transmitirse no en el espacio sino en el tiempo, y sirven *como* forma de autoorganización de la persona. Esta autocomunicación, dice Lotman, será la dominante en una serie de tipos culturales, convirtiéndose Cal menos dentro de los límites de la experiencia histórica real) "en el único esquema de comunicación". [Lotman, 1982: 19]

Así, mientras ciertas corrientes modernas exploraban las posibilidades de un lenguaje universal, Onetti pretendía, mediante este subgénero narrativo, comunicar la incomunicación, lo ambiguo, lo absurdo.

Los acontecimientos, que a nivel de la fábula hicimos aparecer *como* cronológicamente ordenados, a nivel de la historia⁶ aparecen organizados de otra manera, en este caso "desordenados". Sin embargo, el desorden con que se encadenan los acontecimientos en este último nivel es altamente significativo.

Nos encontramos aquí frente a un relato que desafía el orden progresivo-causal predominante en la tradición literaria burguesa. El orden de aparición de los acontecimientos está subordinado al fluir errático de la conciencia, donde de un hecho se pasa a otro aparentemente sin conexión, o se produce una interrupción por un retorno abrupto al presente de la escritura

"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. Pero no quiero dejar de escribir sin contar lo que sucedió con Cardes". [Onetti, 1965: 42]

El desorden en la aparición de los acontecimientos caracterizados por la disforia, su encadenamiento con la miseria del entorno o con sucesos banal es, en un proceso semejante al de la asociación libre o al automatismo, implican una valoración ética de los mismos.⁷

No nos parece casual que, por ejemplo, el relato del episodio del divorcio aparezca mezclado con el de las visitas de Eladio a los prostíbulos. La transformación de Cecilia y de su relación con Eladio es vivida por éste *como* un proceso de deterioro definitivo y, si se quiere, de corrupción y prostitución.

"Y Cecilia que puede distinguir los distintos tipos de carne de vaca y discutir seriamente con el carnicero cuando la engaña, ¿tiene algo que ver con aquello que la hacía viajar en ferrocarril con lentes oscuros, todos los días,

poco tiempo antes de que nos casáramos, 'porque nadie debía ver los ojos que me habían visto desnudo?'. [Onetti, 1965: 33-34]

Este proceso de deterioro, que es en definitiva la pérdida de la comunicación, tiene para el narrador una estrecha relación con la mercantilización que sobre los cuerpos y el tiempo impone el capitalismo y su racionalidad técnica. Es, en otras palabras, la convencionalización de las relaciones mediante rituales, rutinas, valores y medidas lo que las desgasta produciendo la incomunicación.

Nos interesa destacar el comienzo de los procesos de deterioro y su causa porque es una regularidad en cada una de las fábulas. En este caso comienzan cuando Ceci, de ser una muchacha de "trajes con flores en la primavera y pañuelos que llevaban dibujos de niños bordados..." se transforma en Cecilia, una mujer "que puede distinguir los diversos tipos de carne de vaca y discutir seriamente con el carnicero cuando la engaña".

La incomunicación es el deterioro definitivo, producida por la incorporación resignada al orden social; figurado por la adultez. El tema de la adultez *como* corrupción, *como* pasaje y aceptación de un orden social injusto, es abordado también por Onetti en el cuento *Bienvenido Bob*.

En *El pozo*, Linacero dice: "La gente absurda y maravillosa no abunda, y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden". [Onetti, 1965: 34].

Este párrafo pone en correlación *dos* recorridos de un mismo actante: ⁸ Ana María y Cecilia, regido por la oposición viejo/joven. La primera es la adolescente que muere en esa condición. La segunda es la muchacha que se transforma en mujer y que, por lo tanto, ingresa al mundo corrompido y mercantil de los adultos.⁹

Sobre la relación con las mujeres, dice Linacero: "Una mujer quedará cerrada eternamente para uno, a pesar de todo, si uno no la poseyó con espíritu de forzador". [Onetti, 1965: 26].

Ana María es la mujer poseída con este espíritu. Cecilia, en cambio, es la mujer con la que se relaciona bajo su consentimiento y el de la ley. La primera muere, pero regresará purificada a través de los sueños; la segunda vive, pero caerá en el desprecio y el olvido de Eladio Linacero.

La misma oposición, pero invertida, rige los recorridos de Eladio y Lázaro. Eladio tiene

cuarenta años, es aún un hombre joven pero su desesperanza lo coloca, aunque no definitivamente, en el campo de los adultos. Lázaro, en cambio, un hombre viejo, por su voluntad de cambio está colocado en el campo de los jóvenes, los que se rebelan contra el orden social establecido.

El esquema narrativo

Para la determinación del esquema narrativo nos proponemos utilizar toda la obra de Onetti como un gran texto. De esta forma podemos pensar *El pozo* como un núcleo, un pre-texto, un texto re escrito que ha desplegado sus virtualidades en el resto de la obra. O tal vez deberíamos decir, como lo hace Josefina Ludmer, que este texto (como cualquier otro) contiene matrices que se desdobl原因, combinan, expanden. Todo texto es la expansión relatada-dilatada de las funciones significantes de un núcleo. "Todo relato es dilación". [Ludmer, 1970: 13].

El núcleo, nos aclara Ludmer, no es una referencia absoluta o texto originario del cual los otros serían una traducción, sino más bien es producido por el relato visible y, leído en su reconstrucción, aparece como productor de una escena. En la obra de Onetti es posible observar esto en la recurrencia temática (literatura, crimen, prostitución, incomunicación, ruptura de la pareja), actorial (adolescentes, locas, proxenetas, escritores, prostitutas), actancial y de construcción bajo el esquema "aparición de lo extraño-reconstrucción-cierre".

Hay, incluso, escenas insinuadas en una novela que repetidas textualmente en otro relato son el núcleo del mismo. La de la paltida de Larsen en *Juntacadáveres* (1964) aparece por primera vez en *La vida breve* (1950), por ejemplo.

En *El pozo*, Eladio Linacero trata de reconstruir dos escenas: el sueño de la cabaña de troncos y Cecilia descendiendo por la rambla.

El pozo puede ser leído como una reflexión sobre la escritura, y, en tanto novela, "no tanto como la escritura de una aventura cuanto la aventura de una escritura". [Bourneuf, 1981: 155]. Tratándose de la escritura de las memorias de Eladio Linacero, ésta se convierte en un camino o viaje a los hechos pasados que el protagonista considera relevantes en su vida y que realiza con un determinado fin. ¿Cuál es la finalidad de volver al pasado, si no para revisarlo en el presente de manera distinta?

El héroe de la novela epistolar es aquel que Lukacs denominó en *Teoría de la novela*

"héroe problemático" o "demoníaco", y en donde la forma interior de la novela está constituida por "la marcha hacia él mismo del individuo problemático, el camino que -a partir de una oscura servidumbre a la realidad heterogénea puramente existente y privada de significación para el individuo- le conduce a un conocimiento diáfano de sí mismo". [Bourneuf, 1981: 200].

Sólo podríamos objetar que en el caso de los héroes de Onetti, nunca llegan a un conocimiento diáfano ni de sí mismos ni de su entorno. En los relatos de este escritor, quien emprende una investigación narrándola y/o escribiéndola fracasa o llega a un resultado ambiguo, contrariamente a lo que ocurre en la novela policial.

En una entrevista que concedió a María Ester Gilio, Onetti anuda en sus respuestas los elementos fundamentales de su obra: escritura, alteridad, fracaso. Refiriéndose a la tarea del escritor, dice que éste "escribirá porque sí, porque es su vicio, pasión y desgracia". Cuando la periodista le señala que en Uruguay se le consideraba un héroe, responde: "A todos nos gusta salir de nuestras vidas, transformarnos en otro. Un héroe... aunque ser un héroe no nos exime de nada; ellos también fracasan". [Gilio, Domínguez, 1993: 305].

Si en su obra Onetti se propone "expresar la aventura del hombre", y el supremo fracaso del hombre es la muerte, podríamos preguntarnos cuál es la aventura. Onetti responde: "...los caminos que conducen al final". [Gilio, Domínguez, 1993: 308].

Podemos pensar entonces que en el espectro ideológico en que se inscribe la producción onettiana, la muerte vuelve absurda la existencia y cualquier intento de darle sentido. Sin embargo, parece decimos Onetti, hay diferencias en el modo de transitarla. Muchos de sus personajes parecen haber elegido el contar, el escribir, el crear como forma de hacerla. El conocer lo otro para saber de lo mismo. El aparente compromiso con uno mismo, paradójicamente, es el compromiso con todos los hombres. Debemos intentar conocer a través del narrar, pero no esperar una conclusión cerrada y transparente. A diferencia de Borges, para quien la escritura (y el universo) podía ser un laberinto (y por lo tanto un orden), para Onetti no hay orden en sí en las cosas, sino múltiples órdenes, nómades, precarios, posibles. En este sentido, su relato es el gran relato de la incertidumbre contemporánea.

Aparición de lo extraño

El esquema "aparición de lo extraño-reconstrucción-cierre", particularmente identificable en los relatos posteriores a *La vida breve*, plantea ciertas dificultades en *El pozo*.

Siguiendo esta secuencia, debería producirse la apertura del relato con la irrupción de un elemento insólito en el espacio del narrador, algo o alguien extraño, diferente, transgresor, que proviene generalmente de otra parte y desestabiliza el orden del mundo cotidiano.

En todo caso, lo notable es que lo otro pone en cuestión a lo mismo transfiriéndole esa alteridad y revelándole algún aspecto desconocido.

En *El pozo* "la dificultad para aplicar el esquema se diluye si pensamos a Eladio Linacero como un sincretismo de roles actanciales: es el narrador, el investigador (el que se indaga a sí mismo a través de sus memorias), pero también el transgresor, el diferente. El mismo Eladio Linacero se reconoce a sí mismo como extraño.

Esto se hace más comprensible si tomamos en cuenta lo explicado por Lotman en *La semiosfera* acerca de los mecanismos especulares de generación de sentido, y que para los fenómenos definibles como "texto" son universales. En la literatura, el motivo del espejo es el tema del doble, que es un reflejo extraño del personaje.

"Después de la comida los muchachos bajaron al jardín. (Me da gracia ver que escribí bajaron y no bajamos). Ya entonces nada tenía que ver con ninguno". [Onetti, 1965: 12].

Pero el acto que lo coloca definitivamente "afuera" es la violación de su prima Ana María. La transgresión se inscribe doblemente: violación pero, además de su prima, un incesto figurado, y por lo tanto violación del fundamento de toda cultura.

En el campo de la literatura también es un transgresor, un extraño. Ya habíamos adelantado que Linacero es un violador-escritor. Llega desde afuera de las convenciones literarias del Río de la Plata para alteradas: "Es cierto que no sé escribir. Pero escribo de mí mismo". [Onetti, 1965: 9].

Como afirma Josefina Ludmer, aquí el relato, como en otros casos, se constituye por la violencia de lo otro (figurativizado por el crimen, la locura, la prostitución, la enfermedad) y su irrupción salvaje.

En novelas como *Para una tumba sin nombre*, *juntacadáveres* o *El Astillero*, la apertura se realiza con la descripción de un mundo rutinario, con roles sociales y espacios rígida

mente delimitados. Se menciona la existencia de dos clases sociales: los notables y los otros: "Nosotros, los notables, los que tenemos derecho a jugar póker en el club Progreso". [Onetti, 1970: 57].

En *El pozo*, Linacero recuerda algunos hechos que lo signan como perteneciente a una clase acomodada, y en este sentido al orden que luego altera: "Solo me acuerdo de mí en la estancia o en el tiempo de la Universidad". [Onetti, 1965: 9].

La casa donde vivía Linacero, posiblemente la estancia, y donde se festeja el año nuevo, también reproduce el orden establecido y la división de los espacios. Tiene una casa que ocupa el jardinero, es decir el extraño a la familia, la servidumbre, el trabajador. En ese espacio es donde Linacero viola a su prima, es decir donde transgrede la norma. De ahí en más sus nuevos lugares son diferentes a los frecuentados por su clase social: pensiones sórdidas, prostíbulos, bares cuyos clientes son delincuentes.

Pero también es el tiempo el que se altera para Linacero: para él la hora de la escritura es la noche, la hora distinta en que se mueve el resto de los hombres, un tiempo especial donde se realizan actividades generalmente diferentes a las del trabajo.

Josefina Ludmer nos dice: "La perturbación del discurso abre el diálogo con el discurso del perturbador y desencadena el relato: de ahora en adelante hay que investigar, conocer y narrar las vicisitudes de la diferencia introducida en el mundo cotidiano. La entrada del perturbador equivale al planteo del enigma en el género policial". [Ludmer, 1970: 29]. En *El pozo*, el sujeto se tiene a sí mismo como objeto: se interroga, en primer lugar, sobre su identidad.

La reconstrucción

La investigación consiste en tratar de conocer ese elemento perturbador del orden, de saber qué es o quién es. O, en todo caso, de iluminar algún aspecto, sugerir una posibilidad que el solo relato de los hechos deja en la oscuridad.

El reconstructor o investigador no es otro que el narrador, cuya tarea será organizar los datos que le facilitan algunos informantes, que a diferencia de aquel obtienen sus datos de modo directo, y por este contacto en bruto con la realidad (la realidad en Onetti degrada), por sus interpretaciones unívocas, son despreciados y desvalorizados.

La investigación en Onetti se da como un problema que se confunde con otro: el problema del desplazamiento del personaje extraño entre dos espacios. El primer espacio es el del narrador, que es visitado por lo otro. Desde *La vida breve*, el narrador por excelencia, Díaz Grey, médico de Santa María, cumple en los relatos de Onetti una suerte de rol sacerdotal: interpreta indicios que le traen diversos visitantes y construye con ellos la memoria del pueblo, un relato que en su final no arroja luz definitiva sobre los hechos.

El segundo espacio, el espacio contiguo, es el habitado por la alteridad: locos, prostitutas, proxenetas, ladrones. Esos espacios son ámbitos enrarecidos, atravesados por un clima de extrañeza y violencia.

La investigación del desplazamiento del transgresor entre estos dos espacios es además, y fundamentalmente, la investigación de las relaciones entre el mundo cotidiano y el mundo otro, desconocido.

En *El pozo*, Linacero es "visitado" por Ana María en los sueños y fantasías, ese mundo asociado también con la muerte, lo absolutamente extraño. Pero también es visitado en su mesa del "Internacional" por Ester y en su pensión por Cordes. Ambos pertenecen al "otro mundo", el de la prostitución, pero también del placer; y el de la literatura, la fantasía, la escritura. El resultado de esas experiencias es información sobre sí mismo. Estos informantes son a su vez, en otro nivel de la narración, los oponentes contra los que Linacero debe confrontar su experiencia del mundo. De esas confrontaciones obtendrá un juicio sobre sí mismo: "un depravado", "un anormal", "un desclasado", "un fracasado", un inepto para la literatura. Pero además un juicio sobre el mundo: el orden instituido es tan absurdo como el de donde proviene la transgresión.

La convencionalidad y arbitrariedad de las reglas de ese juego en donde se desarrolla la existencia puede ser develada, parece decimos Onetti, en la indagación de ese otro mundo. En ese sentido, la visión pesimista se atenúa: las reglas tienen la posibilidad de ser cambiadas. La investigación de lo otro es, si se quiere, una forma de transgredir lo instituido.

Ese mundo "diferente", el mundo de la diferencia, es en Onetti, al mismo tiempo, el tema constante de su escritura y su escritura misma. "Narrar es investigar 'el otro espacio', que es el espacio de la literatura: narrar es investigar (en) la literatura. [Ludmer, 1971: 34].

El cierre

La mayoría de los relatos de Onetti finalizan con la partida o muerte del elemento extraño y desestabilizador. En *El pozo*, el cierre se produce con el final de las memorias de Eladio, que remarcan un hondo sentimiento de decepción y desesperanza. El camino que emprendió a través de sus memorias, la escritura como forma de indagación, no ha podido entregarle un conocimiento cabal del mundo y de sí mismo. No hay partida. Solamente una muerte figurada del transgresor, y al que lo otro, los sueños, la noche, le demuestran su inconmensurabilidad.

"Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos. Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a 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". [Onetti, 1965: 56].

La reconstrucción finaliza generalmente con un resultado ambiguo. Sin embargo, este no saber final de los relatos onettianos, como lo señala Ludmer, difiere de la ignorancia que los inaugura. Se trata de saber otra cosa, no la "verdad" o los "hechos" sino de un espacio otro y de cómo hacerla.

Dijimos que Onetti es un escritor que investiga las zonas recónditas de la realidad para proponer una interpretación de la misma. Lo hace -al igual que sus personajes- desde el espacio otro de la escritura. Para él, el único saber posible lo produce la narración. Se cuenta para conocer: "...y todavía no sabemos, por eso contamos". [Onetti, 197: 34].

El éxito de una empresa está en haberla narrado, y de esa manera "convertir en victoria una de las derrotas cotidianas". [Onetti, 1971: 34].

El mundo que investiga Onetti, ese mundo otro, el de la diferencia, representado por la prostitución, la locura y el crimen, es fundado y obtiene su verdad, dice Ludmer, en el contar, el escribir. "El reino de la escritura es el espacio, (ese mismo) espacio donde toda transgresión es posible, donde toda antinaturalidad es ley". [Ludmer, 1971: 34].

La escritura de la contrageneralidad

Eladio Linacero parece estar de acuerdo con la posibilidad explorada por el surrealismo de recorrer las zonas profundas de la realidad psíquica, aunque no con la posibilidad de expresarlas.¹⁰

"¿Por qué hablaba de comprensión, unas líneas antes? Ninguna de esas bestias sucias puede comprender nada. Es como una obra de arte. Hay solamente un plano donde puede ser comprendida. Lo malo es que el ensueño no trasciende, no se ha inventado la forma de expresarlo, el surrealismo es retórica. Sólo uno mismo, en la zona de ensueño de su alma algunas veces". [Onetti, 1965: 28].

En las narraciones de Onetti, la realidad externa corre la misma suerte: sólo es posible una aproximación, cuyo relato es construcción: "Antes de tomar las píldoras comprendí que nunca podría conocer la verdad de aquella historia; con buena suerte y paciencia tal vez llegara a enterarme de la mitad correspondiente a nosotros, los habitantes de la ciudad. Pero era necesario resignarse, aceptar como inalcanzable el conocimiento de la parte que trajeron consigo los dos forasteros y que se llevarían de manera diversa, incógnita y para siempre". [Onetti, 1976: 13].

"Para mí los hechos desnudos no significan nada. Lo que importa es lo que contienen o lo que cargan; y después qué hay detrás de esto y detrás hasta el fondo definitivo que no tocaremos nunca. No mentiría; pero la mejor verdad está en lo que cuento aunque, tantas veces, mi relato haya sido desdeñado por anacronismos supuestos". [Onetti, 1976: 14].

En Onetti, la verdad, el placer, la comunicación emergen del relato, de la escritura, en su solo ocurrir, que es su única finalidad. A través de la escritura Linacero descubre con regocijo dos posibilidades. Por una parte, como diría Sklovski,¹¹ la de singularizar los objetos y hechos habituales que le rodean, rompiendo con la mirada de reconocimiento, y, por otra la de buscar su identidad en el mundo construido por esa mirada.

"Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios". [Onetti, 1965: 7].

"Encontré un lápiz y un montón de proclamas abajo de la cama de Lázaro, y ahora se me importa poco de todo, de la mugre y el calor y los infelices del patio. Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo". [Onetti, 1965: 9].

"Hace horas que escribo y estoy contento porque no me canso ni me aburro. No sé si esto es interesante, tampoco me importa". [Onetti, 1965: 22].

Sobre la especificidad de la escritura, Tomás Abraham, retornando trabajos de Klossowski sobre Sade, señala que aquella, como actividad humana, supone una generalidad, ya que es el carácter "específico" del hombre el que le impone la comunicabilidad. En otras palabras, el lenguaje y la escritura son actividades de la especie, por lo tanto quien los usa refirma su carácter genérico. El intercambio de singularidades que a través de ellos se produce crea el circuito de la generalidad.

Ahora bien, una escritura como la de Sade se da como misión de constituirse en una escritura no específica, es decir como escritura de la contrageneralidad. Por esta razón se establece un circuito diferente: el del intercambio de singularidades perversas o antinormativas. La contrageneralidad que va a caracterizar a la modernidad, dice Abraham, es el ateísmo: "Para Sade, el ateísmo proclamado por la razón normativa, en nombre de la libertad y de la soberanía del hombre, está destinado a dar vuelta la generalidad existente en una contrageneralidad. Así el ateísmo, acto supremo de la razón normativa, debe instituir el reino de la ausencia de normas". [Abraham, 1989: 37].

La aparición de esa contranormatividad produciría una desestructuración de las conductas y de la teleología del organismo humano que se diluye en estructuras fantasmáticas pertenecientes al orden perverso. Ahora bien, aun en los actos perversos la norma hace sentir su presencia, pues de no hacerlo no habría desvío ni transgresión.

La contrageneralidad lesiona también otra de las conquistas modernas: la soberanía del individuo. Según Abraham, ésta se sostiene en la idea de un yo responsable dueño de su cuerpo. La contranormatividad hace surgir por "lógica consecuencia" la idea de una prostitución general, complementaria de la monstruosidad general, que es para Sade la nueva expulsión del paraíso a la que se ha hecho acreedor el hombre en su deseo de saber.

Lacan, interesado también en la escritura del Marqués, da un aspecto del orden que éste trata de instituir cuando enuncia la máxima de su razón práctica: "Tengo el derecho de gozar de tu cuerpo... es lo que cualquiera tiene el derecho de decirme, lo ejerceré sin que ningún límite me detenga en los desmanes que quiera realizar".¹²

Para Abraham, entonces, el Marqués de Sade produce un correlato de la toma de la Bastilla en el orden del deseo, mediante la insubordinación de las funciones vitales, y un

remedo de Ilustración donde el modelo de sociedad es la sociedad secreta, y el contrato social, un complot.

Sin embargo, la transgresión no es la búsqueda de un mundo sin controles ni normas, pues la anulación de la leyes también su final, sino la búsqueda de su perpetuidad, y en ese sentido la transgresión es una recuperación incesante de lo posible, que exige el mantenimiento de la norma. Paradójica e irónicamente, Sade seda un adelantado en éticas comunicacionales, al que todos los utópicos han olvidado.

Quizás esta digresión pueda apoyar el sentido de búsqueda que le otorgamos a la temática de la transgresión en escritores como Dostoievski, Onetti o Arlt, habitantes de un orbe en donde la decapitación del rey se hizo en forma tardía y nunca demasiado claramente. De alguna manera son también escritores de la contrageneralidad. Lo que es pregunta en Dostoievski es en Onetti y Arlt confirmación: Dios ha muerto, todo está permitido y, tal cual dice Eladio Linacero, "ahora estamos solos en la noche atentos y sin comprender". Sobre las consecuencias que aquel hecho produce, dice Onetti: "Creo que existe una profunda desolación a partir de la ausencia de Dios. El hombre debe crearse ficciones religiosas... La pérdida de sentido a causa del alcohol, o a causa de estar escribiendo obsesivamente, o el momento en que se hace el amor, son hechos religiosos..., es la forma que uno quiere darle a la vida". [Onetti, 1967: 67].

De la muerte de Dios, el siglo XX parece ver sólo su cara más terrible: las secuelas de las trincheras de la primera guerra mundial y la inminencia de otra guerra aún más destructiva; la cadena de producción, las grandes urbes contaminadas y sus orillas, donde crece la marginación social; la masificación y degradación de la cultura. Y sobre todo la insoportable incertidumbre de no poder confiar ya más en la razón.

Dios ha muerto. Esta comprobación la hacen Erdosain entre cálculos matemáticos, reacciones químicas e inventos y Linacero en sus reflexiones nocturnas. Pero ambos a través de un pensamiento que no apela a garantías externas para validarse. Los remedos de Ilustración serán, para Arlt, la logia en *Los siete Locos*; para Onetti, el prostíbulo perfecto en *juntacadáveres*.

La caracterización del protagonista de *Elpozo* también podda confirmar nuestra apreciación acerca de la transgresión en Onetti: Eladio Linacero es un violador-escritor. O un escritor-transgresor. Ambas figuras nucleas la

perversión, cuya figura más simple, dice Barthes, "es hacer el amor sin procrear". [Barthes, 1974: 32]. Mediante la degradación de la carne, Eladio busca su transmutación, una suerte de cambio físico como el que sufre un cuerpo al ser sometido a condiciones extremas de presión y temperatura.

"Todo es cuestión de espíritu, como el pecado. Una mujer quedará eternamente cerrada para uno, a pesar de todo, si uno no la poseyó con espíritu de forzador". [Onetti, 1965: 26].

Mediante la escritura, una escritura de la perversión, tal diría Barthes, Linacero busca la inscripción de su propio cuerpo en la misma y su identidad. En este sentido, las "memorias" son, a pesar de la ironía del narrador, una suerte de rescate terapéutico de los acontecimientos que lo constituyen como sujeto, visible en la elección del tema y en su punto de partida.

"Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde". [Onetti, 1965: 10].

"Ahora se siente menos el calor y puede ser que de noche refresque. Lo difícil es encontrar un punto de partida. Estoy resuelto a no poner nada de la infancia. Como niño era un imbécil: sólo me acuerdo de mí años después, en la estancia o en el tiempo de la Universidad". [Onetti, 1965: 9].

"Hace horas que escribo y estoy contento porque no me canso ni me aburro". [Onetti, 1965: 22].

El sarcasmo no hace más que subrayar que la importancia primordial está en la escritura, una escritura placentera que opaca el tenor de los acontecimientos narrados y del mundo exterior, y que por otra parte se sitúa en otro plano de transgresión: el de las convenciones literarias del Río de la Plata. Las actitudes "antiliterarias", la violencia verbal y la visión implacable sobre el mundo la coloca fuera de todo compromiso que no sea con ella misma.

Aun así, nos da la impresión de que en ambos papeles, Linacero busca unos límites que intentará romper una y otra vez, como en un acto perverso, dirigiéndose hacia otros, inalcanzables y absolutos, apenas atisbables en el terreno utópico de los sueños.

Conclusiones

Yuri Lotman considera que la cultura se construye sobre la base de dos lenguajes primarios: la lengua natural y el modelo estructural del espacio. Refiriéndose a este último, explica

que toda actividad humana está ligada a modelos clasificatorios del espacio, a la división de éste en propio y ajeno y a la traducción de los variados vínculos sociales al lenguaje de las relaciones espaciales. De este modo señala como una característica fundamental de la cultura la división de aquellos en culto e inculto (caótico), espacio de los vivos y espacio de los muertos, sagrado y profano, lugares de peligro y lugares sin él, etcétera. Del mismo modo, a cada espacio le corresponden sus habitantes (dioses, hombres, fuerzas malignas). Sin embargo, dice Lotman, para que un sistema pueda cumplir amplias funciones semióticas debe poseer mecanismos de multiplicación reiterada del objeto que constituye su significado. Así, todo tipo de división de los espacios forma construcciones homomórficas. Si tomamos el ejemplo de la ciudad, como punto poblado y como la parte del universo dotada de cultura, todo lo que se halla más allá de sus límites será su opuesto. A la vez, en su estructura interna reproduce el universo, teniendo su espacio "propio" y "ajeno".

Por otra parte, cada espacio, ya lo dijimos, tiene sus correspondientes habitantes, que al trasladarse al otro pierden su condición de identidad, haciéndose semejantes al espacio dado. Lotman dice que esto se hace evidente en los rituales, que copian de manera homomorfa el universo. El participante del ritual se extraña sin dejar de ser él mismo. Es así como podríamos pensar al narrador de *El pozo*, Eladio Linacero. En los instantes previos a la violación de su prima, manifiesta haberse sentido extraño y haber llevado a cabo las acciones de manera ritual. Este hecho central en la fábula, y alrededor del cual se entretiene el relato, se reproduce en el resto de la escritura de Onetti.

A la luz de lo visto, podríamos concluir que *El pozo* es un texto que se ubica en la frontera del gran sistema semiótica de la Modernidad, y decir, como lo señala Lotman, que funciona como un mecanismo *buffer* codificando las realidades caóticas y desordenadas de la periferia semiótica. Esto logra que la irrupción de estas semióticas en las formaciones nucleares genere nuevos sentidos y nueva información. Al constituirse como escritura de la contrageneralidad, pone de manifiesto el "doble" del relato moderno, posibilitando nuevas lecturas. En efecto, la escritura transgresora pone en cuestión la identidad y la normatividad del núcleo semiótica, pero no puede prescindir del mismo para existir, por lo que podría enten-

darse también como un diálogo con él, o como la posibilidad de otorgarle un nuevo sentido.

La ética fue definida por Wittgenstein como el "abalanzarse absolutamente desesperado del lenguaje", es decir como negación de lo codificado y determinado, como apertura hacia lo no dicho e indeterminado. Este carácter absolutamente desesperado con que Wittgenstein elige y sitúa la relación con el lenguaje tiene resonancias, para nosotros, con el que existe en la literatura de Onetti. Una desesperación que, sin embargo, no lleva a la renuncia sino que es vivida como perpetua impugnación de lo decible.

BIBLIOGRAFIA

- Abraham, Tomás (1989). *Los senderos de Foucault*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Arlt, Roberto (1975). "¿Para qué sirve el progreso?", en *Nuevas aguafuertes*, Losada. Buenos Aires. 14-18. Bal, Mieke (1985), *Teoría de la narrativa*. Madrid. Cátedra. Barthes, Roland y otros (1973). *¿Adónde va la literatura?*, en *Escribir... ¿por qué? ¿para quién?*, Monte Ávila Editores, Caracas. 9-39.
- Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal (1981), *La novela*, Barcelona. Ariel.
- Courtés, Joseph (1976), *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*, Buenos Aires, Hachette.
- Everitt, Anthony (1975), *El expresionismo abstracto*, Barcelona, Labor.
- García Canclini, Néstor (1995), *Culturas híbridas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Gilio, María y Domínguez, Carlos (1993). *Construcción de la noche*. Buenos Aires, Planeta.
- Hidalgo, Jorge (1979). "Estructura de la acción e implicaciones ideológicas en un relato de Alejo Carpentier", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 3.248-258.
- Hidalgo, Jorge (1986). "El orden desordenado en *El Acoso*, de A. Carpentier". en *Revista Hispania de Lengua y Literatura*, N° 1, 13-19.
- Lotman, Yuri (1982). *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- Lotman, Yuri, (1993), *La semiosfera*, Valencia. Frónesis. Ludmer.
- Josefina (1970), *Selección y estudio preliminar a Para una tumba sin nombre*, Buenos Aires, Del Colegio.
- Onetti, Juan Carlos (1965). *El pozo*, Montevideo, Arca.
- Ponte, Roberto (1990). *Aquella ciudad de barro*, Mendoza. EDIUNC.
- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos (1983), *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Hachette.
- Sarlo, Beatriz (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Todorov, Tzvetan (1970), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Ediciones Signo, Buenos Aires.

NOTAS

1 Lotman afirma que ningún sistema semiótico puede funcionar aisladamente, sino que lo hace sumergido en un *continuum* semiótico completamente ocupado por formaciones semióticas. A este continuum, por analogía con el concepto de biosfera de Vernadski, lo llamamos semiosfera. "La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis". [Lotman, 1996: 25].

2 "La frontera semiótica es la suma de los traductores 'filtros' bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje que se halla fuera de la semiosfera dada". [Lotman, 1996: 26].

3 "En los casos en que el espacio cultural tiene carácter territorial, la frontera adquiere un sentido espacial en el significado elemental. Sin embargo, también cuando esto ocurre ella conserva el sentido de un mecanismo *buffer* (válvula) que transforma la información de un peculiar bloque de traducción. Así, por ejemplo, cuando la semiosfera se identifica con el espacio "cultural" dominado, y el mundo exterior respecto de ella con el reino de los elementos caóticos, desordenados, la distribución espacial de las formaciones semióticas adquiere, en una serie de casos, el siguiente aspecto: las personas que en virtud de un don especial (los brujos) o del tipo de ocupación (herrero, molinero, verdugo) pertenecen a dos mundos y son como traductores, se establecen en la periferia territorial, en la frontera del espacio cultural y mitológico, mientras que el santuario de las divinidades 'culturales' que organizan el mundo se dispone en el centro". [Lotman, 1996: 27].

4 "Llamo función constructiva de un elemento de la obra literaria (en tanto que sistema) a su posibilidad de entrar en correlación con los otros elementos del mismo sistema y, en consecuencia, con el sistema entero". Tinianov, J. "Sobre la evolución literaria" en [Todorov 1970:93]. Esto hace que un elemento como ellexical - Todorov toma el caso de los arcaísmos en la literatura rusa- funcione a veces introduciendo la lengua culta, otras nociones abstractas y otras la ironía. Define además lo que es un *hecho* literario o no: "Una carta de Deryavin a un amigo es un hecho de la vida social; en la época de Karamzin y de Pushkin la misma carta amistosa fue un hecho literario, Lo testimonia el carácter literario de memorias y de diarios en un sistema literario y de su carácter extraliterario en otro". "Sobre la evolución literaria" en [Todorov 1970: 93].

5 Compartimos la definición de "fábula" dada por Bal: "Una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan". [Bal, 1985: 13].

6 Por historia, Bal entiende "el ordenamiento dado a la fábula por el narrador", [Bal, 1985: 13].

7 Jorge Hidalgo, en su análisis de *El Acoso*, de Alejo Carpentier, nos dice algo acerca de la introspección que puede ser aplicado al texto de Onetti: "El narrador nos muestra el proceso mismo de la introspección y nos damos cuenta de que los personajes pueden perderse en las fisuras de su conciencia mintiéndose a sí mismos, renunciando a comprender y aceptar las implicaciones morales de sus actos, por una parte, y por otra, el poder y las limitaciones del contexto social en que se debaten, La tensión surge de una búsqueda dirigida a establecer su propia

identidad individual en un sistema social que se la niega, y a establecer la propia culpa en la degradación del sistema". En "El 'orden desordenado' en *El Acoso* de A. Carpentier", revista Hispana de *Lengua y Literatura*, N° 1, 1986, P 14.

8 Bal llama *actantes* a las clases de actores. El concepto fue elaborado por Greimas y se basa en la presuposición de que el pensamiento y la acción humanos son intencionales, es decir que el actante es un modelo que representa las relaciones a través de la intención. Son *actantes* el sujeto, el objeto, el destinador, el destinatario, el oponente, el ayudante, etc. Todos ellos mantienen una relación con un objeto en disputa. "Un actante es por lo tanto una clase de actores que tienen una relación idéntica con el aspecto de intención teleológica, el cual constituye el principio de la fábula. A esa relación la denominamos Función (F). Algirdas Courtés explica que "la relación entre *actor* y actante, lejos de ser una simple relación de ocurrencia en una clase, es doble y que si un actante (A 1) puede manifestarse en el discurso por medio de varios actores (a 1, a2, a3), también es posible lo inverso, es decir que un solo actor (a 1) pueda ser sincretismo de varios actantes (A 1, A2, A3), [Courtés, 1976: 93].

9 Sobre la relación juventud-revolución, ver los trabajos sobre González Tuñón en Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica*. Buenos Aires 1920-1930

10 Breton escribe en 1927: "Freud ha demostrado que en las profundidades 'insondables' prevalece una total ausencia de contradicciones, una nueva movilidad de los bloques emocionales, producto de la represión, una ausencia de tiempo, una sustitución de la realidad psíquica por la realidad externa, todo esto sujeto únicamente al principio del placer El automatismo conduce directamente a esta región". Citado por Everitt, Anthony, en *El expresionismo abstracto*, p6,

11 Sklovski, Víctor, "El arte como artificio", en Todorov, Tzvetan, *Teoría de la Literatura* de los formalistas rusos, p60,

12 Lacan, Jacques, "Kant avec Sade", en *Écrits*, Seuil, 1966,