

## *Santa María de Onetti: autodestrucción y ficción literaria*

Toda lectura de Juan Carlos Onetti supone enfrentarse a los rasgos vitales de sus personajes, a un abismo interior que impregna toda la narrativa del escritor. Como dice Luis Alfonso Díez, «la anécdota, los incidentes y la peripecia importan mucho menos que ese caldo viscoso de la interioridad donde se anidan»<sup>1</sup>. Esta frase, referida a *La muerte y la niña* podría ampliarse sin dificultad a otras obras. Los entornos y los acontecimientos quedan absorbidos por la visión parcial y desalentadora del personaje de turno; lo fundamental, pues, es la aspereza y el desgarrón emocional que impregnan la historia, productos del relato de un personaje que asume con convicción su perspectiva a la hora de narrar. El lector entrará en contacto, sobre todo, con las impurezas, suciedades y residuos depositados sobre el tamiz de los ojos que le ofrecieron el relato.

Los seres onettianos intentarán conocer su mundo, pero serán siempre conscientes de las limitaciones de ese esfuerzo: «Para mí, ya lo saben, los hechos desnudos no significan nada. Lo que importa es lo que contienen o lo que cargan; y después averiguar qué hay detrás de esto y detrás hasta el fondo definitivo que no tocaremos nunca»<sup>2</sup>. Las únicas certezas inmutables que se expresan en sus juicios se producen a la hora de establecer y reflejar las negaciones que en ese mundo suyo se dan, la clarividencia de la que son dueños tendrá como consecuencia una visión tortuosamente lúcida del desengaño, la mediocridad, el desencanto, la dejadez, la inutilidad de los esfuerzos, de los amores, de la comunicación y de los vínculos emo-

---

1. Díez, Luis Alfonso: «*La muerte y la niña: Brausen y el otro*», *Cuadernos hispanoamericanos*, números 292-294, oct.-dic. 1974, pp. 616-626 (616).

2. Onetti, Juan Carlos: «Matías el telegrafista», en *Cuentos completos*, Barcelona, Círculo de Lectores, S. A., 1975. En adelante, todas las referencias a esta edición se reseñarán con las iniciales CC. Por su parte, todas las novelas y novelas cortas que aparecen en los dos primeros capítulos pertenecen a la edición de *Obras completas* de Juan Carlos Onetti, México, Aguilar, 1970, edición que se señalará con OC a lo largo del presente estudio. *La muerte y la niña* (Barcelona, Bruguera, 1981) aparecerá como MyN, y por último *Dejemos hablar al viento* (Barcelona, Seix Barral, 1984) se citará como DHV.

cionales, una visión opresiva, en suma, de la nada. Todo ello hace que los argumentos narrativos de Onetti se encaminen siempre hacia territorios mentales y emocionales. Una isla, en el caso de Aránzuru en *Tierra de nadie*, o un barco en el caso de Ossorio en *Para esta noche*, parecen soluciones de existencia un poco fútiles para tales concepciones de vida<sup>3</sup>: «Que cada uno busque dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede encontrarse la verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte. Fuera de nosotros no hay nada, nadie»<sup>4</sup>; cuando este consejo literario del propio Onetti consigue plasmarse en sus novelas y cuentos con todas las consecuencias, se señala el momento en que la narrativa del escritor se despliega con toda su plenitud. ¿Qué son sus criaturas sino buscadores de obras de arte fracasados? La autoconciencia lúcida y escéptica del desencanto ha de conducir a un exclusivo enfrentamiento de los personajes consigo mismos, en un intento de autodestrucción que los aleje de todo vínculo con lo externo. Si Aránzuru y Ossorio buscan puntos de contacto externos para salvarse, con unos sentimientos cercanos a la esperanza que rebajan y desvían la concentración de la acción en su mundo interior, con *La vida breve* Onetti, a través de Brausen, creará todo un universo a partir de estos presupuestos, y llevará la lucidez de sus personajes hasta sus últimas consecuencias a través de tres polos: la autodestrucción del ser humano, la farsa como medio de acción y la intemporalidad como ámbito. A partir de y con *La vida breve*, Onetti nos ofrece sus obras maestras, transvasando a sus personajes la necesidad del buceo en el propio yo, de la coherencia con los presupuestos del propio autor que hemos señalado.

### LA VIDA BREVE: AUTODESTRUCCION COMO APOGEO CREATIVO

En *La vida breve* la concentración de lo narrado en el ámbito subjetivo del protagonista tiene su contrapunto en la necesidad de multiplicación de mundos ficticios y farsescos que Brausen habitará a lo largo de la obra. Si las palabras de Brausen se constituirán en la perspectiva omnipresente, esta multiplicidad de universos se convertirá en el factor estructural básico de *La vida breve*. Con la conjugación de ambos aspectos Onetti crea los medios necesarios para evitar esos rasgos de las novelas anteriores que parecían alejarnos, en cierta medida, de la turbia complejidad que aquellos protagonistas poseían, cuando Onetti nos engañaba diciéndonos que era posible ser feliz en algún lugar fácil de señalar (aunque imposible de

3. Es evidente que habría que diferenciar *El pozo* de estas dos novelas citadas. El carácter conjetural que predomina en esta obra produce un desarrollo distinto de la narración. Los recuerdos, sueños e invenciones de Eladio Linacero si nos sitúan en un proceso de interiorización constante, aunque todavía no se llegue a la complejidad de *La vida breve*.

4. Onetti, Juan Carlos: *Réquiem por Faulkner y otros artículos*. Montevideo, Arca, 1975, p. 43.

alcanzar). Además, uno de estos mundos abrirá con toda intensidad un sinfín de posibilidades a la literatura de este escritor, fundando una ciudad con la que se logrará lo que el propio Onetti considera uno de los puntos fundamentales de toda narración: «Durar frente a un tema, al fragmento de vida que hemos elegido como materia de nuestro trabajo, hasta extraer, de él o de nosotros, la esencia única y exacta»<sup>5</sup>.

Sumergirnos en el argumento de esta novela supone, ya desde las primeras páginas, percibir la evidencia de dos aspectos centrales: la soledad y la incomunicación. Hugo J. Verani afirma que «la incomunicación es resultado de la incapacidad de Brausen de incorporarse al mundo, cuya motivación o causa queda siempre inexplicada y es susceptible de infinitas interpretaciones»<sup>6</sup>. Este entorno difuso ha de tomarse como un punto fundamental de toda la obra de Juan Carlos Onetti, porque, como señala Fernando Ainsa, «las funciones de los estados emocionales de los protagonistas suelen partir inequívocamente de la consecuencia traumática de una situación anterior. Siempre (en el origen de la novela o del cuento) acaba de pasar algo que el lector percibe y que sólo va sabiendo poco a poco en sus consecuencias. Lo que ha pasado (y suele escamotearse) es que un hecho ha provocado una ruptura fundamental en la obra del protagonista»<sup>7</sup>. Las historias narradas provocan en todos los casos la aceptación del clima humano que percibimos, sustentado en una fatalidad incuestionable asumida por los propios personajes novelescos. En cuanto a la soledad, ha de considerarse no en abstracto y en su acepción más general, o sea, no como producto de un abandono del que el protagonista es víctima sino todo lo contrario. Cuando Juan María Brausen empieza a escribir el guión de cine se siente solo, es cierto; pero dentro del proceso de progresiva independencia del mundo ficticio que se da en la obra, ésta no se logrará del todo cuando el protagonista sienta la soledad cubriéndole su cuerpo, sino hasta que él mismo no sea capaz de construir y crear su propia soledad. Por tanto, la soledad irá indisolublemente ligada a la autodestrucción consciente del protagonista, y este proceso autoaniquilador correrá paralelo al desdoblamiento de Brausen. Dentro del desarrollo de la acción, no se tratará de reflejar una multiplicidad de seres, sino de plasmar las múltiples posibilidades que cada ser representa. El momento en que la autodestrucción se consume señalará el instante en que se logre la independencia absoluta de lo imaginado.

Lógicamente, la renuncia y el escape constituirán las formas esenciales de la actuación. Y, de este modo, como advierte Verani, «el acto creador se convierte en su única razón de ser, en el mecanismo que justifica toda su existencia»<sup>8</sup>. La novela, en su desarrollo y estructuración, se fundamenta

---

5. Ibid. p. 21.

6. Verani, Hugo J.: «Dos ensayos en torno a dos novelas de Onetti», en *Cuadernos hispanoamericanos*, números 292-294, oct.-dic. 1974, pp. 408-464 (438).

7. Ainsa, Fernando: *Las trampas de Onetti*. Montevideo, Alfa, 1970.

8. Verani, Hugo J.: art. cit.: p. 436.

en dos planos, la existencia como proceso de aproximación a una idea semejante a la muerte; y, por otro lado, los juegos de la multiplicación de la personalidad como resurrecciones de un hombre que se impuso a sí mismo la absoluta necesidad de su muerte:

«Yo había desaparecido el día impreciso en que se concluyó mi amor por Gertrudis; subsistía en la doble vida secreta de Arce y del médico de provincias. Resucitaba diariamente al penetrar en el departamento de la Queca, con las manos en los bolsillos del pantalón, la cabeza exagerando una arrogancia juvenil, casi grotesca, inflada por la sonrisa de gozo con que avanzaba hasta el centro justo de la habitación, para girar con lentitud y comprobar la permanencia de los muebles y los objetos, del aire en eterno tiempo presente, incapaz de alimentar la memoria, de ofrecer puntos de apoyo al remordimiento (...).

Yo volvía a vivir cuando alejado de las pequeñas muertes cotidianas, del ajetreo y la muchedumbre de las calles, de las entrevistas y la nunca dominada cordialidad profesional, sentía crecer un poco de pelo rubio, como un plumón, en mi cráneo, atravesaba con los ojos los vidrios de las gafas y de la ventana del consultorio en Santa María para dejarme acariciar el lomo por las olas de un pasado desconocido, mirar la plaza y el muelle, la luz del sol o el mal tiempo» (OC, 551).

Ficción y farsa se constituyen, pues, en elementos fundamentales a la hora de superar una existencia gris, ya que, según Ximena Moreno Aliste, «la reparación de la realidad es uno de los móviles de la farsa; por ello el movimiento debe reemplazar a la estaticidad, la pasividad ser vencida por la acción»<sup>9</sup>. Por otro lado, este asentamiento y configuración esencial de la triplicación de espacios imaginativo-existenciales del protagonista supone que, a partir de aquí (del momento en que el cosmos de la novela ya se ha asentado sólidamente sobre esta multiplicidad de ámbitos novelescos), todo suceso de la trayectoria de Brausen-Brausen está traspasado y sometido a la idea de muerte en vida y la autoaniquilación: el protagonista ha comprendido y empezará un recorrido lúcido y preciso hacia el logro de sus objetivos: «Entonces sacudi la cabeza para despedirme de las innumerables llagas sacras, ronquidos y sudores brausenes que me habían precedido, de los periódicamente repetidos, Juan, José, Antonio, María, Manuel, Carlos Brausen que iban de hueso a polvo, disueltos bajo humus y gredas de Europa y América» (OC, 523). Sin embargo, tras esta confesión atávica comienza a vislumbrarse una progresiva radicalización en la trayectoria brausiana, en sus ansias de autodestrucción; parece vislumbrarse la insuficiencia de Arce con respecto a sus anhelos<sup>10</sup>. No obstante, Brausen conoce

9. Moreno Aliste, Ximena: *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*; Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1973, p. 50.

10. Así Brausen afirma: «Era el tiempo de la espera, la infecundidad y el desconcierto: todo estaba confundido, todo tenía el mismo valor, idénticas proporciones, un significado equivalente, porque todo estaba desprovisto de importancia y sucedía fuera de tiempo y de la vida, ya sin un Brausen que aquilatará, todavía sin un Arce que impusiera el orden y el sentido» (p. 603).

perfectamente su única salida: «Caminaré hacia el sur y me dejaré tentar por la idea de excluir a Díaz Grey del fin del mundo iniciado esta noche...» (CO, 604). El cambio a partir de este punto es absoluto; Elena Sala muere de una sobredosis tras entregarse por fin (acto de motivaciones difusas) a Díaz Grey; cuando Arce entra al departamento de la Queca dispuesto a matarla se encuentra con que Ernesto lo ha hecho por él; en su entidad real, rompe sus últimos lazos: Raquel (hermana de Gertrudis y amor pasado de Brausen) y Stein (Gertrudis ya había desaparecido mucho antes). Brausen consuma así su autodestrucción, siendo sintomáticas las palabras de Stein en su último encuentro con el protagonista: «Este no es Brausen. ¿Con quién tengo el honor de hablar?»<sup>11</sup>. Es en este instante, el momento en que decide redimir a Ernesto o redimirse a sí mismo con un viaje a Santa María, su propia creación imaginaria, cuando Brausen, en la cima de su propio autoaniquilamiento, percibe que «toda la ciencia del vivir (...) está en la sencilla blandura de acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad, no forzar nada, ser, simplemente, cada minuto» (OC, 647). Ahora bien, la culminación del vaciado de Brausen se produce, en su más total significado, al llegar a Santa María, una ciudad que en cierto modo será siempre «mentira», estará sometida a la «nada». Universo en el que, como señala Moreno Aliste, «no hay escala de valores, todo importa lo mismo o no importa nada»<sup>12</sup>; y cita las palabras del inglés en el último capítulo: «Brindo por el salón de una peluquería, con un solo sillón, un mulato, un espejo picado. Por una hora de la siesta y por sí sudando en la sombra, ojeando revistas. No conozco, en este momento, un recuerdo más importante» (OC, 710).

Brausen, el creador, llega a la ciudad con Ernesto y al contemplarla empieza a sentir que «era capaz de proporcionar a cada uno de ellos una agonía lúcida y sin dolor para que comprendieran el sentido de lo que habían vivido. Los imaginaba jadeantes pero en paz, rodeados por el contradictorio afán de empujar y retener que reflejaban las caras húmedas de las deudas, llenas de generosidad y humildes, sabiendo, no obstante, que la vida es uno mismo y uno mismo son los demás. Si alguno de los hombres que yo había hecho no lograba —por alguna sorprendente perversión— reconocerse en el amor, lo haría en la muerte, sabía que cada instante vivido era él mismo, tan suyo e intransferible como su cuerpo, renunciaría a buscar cuentas y a las eficaces consolaciones, a la fe y a la duda» (OC, 681-682). He aquí las tablas de Moisés del universo sanmariano. Onetti no funda simplemente una ciudad, instauro un sistema literario de una coherencia insuperable, un edificio mito-poético construido desde la misma literatura, desde una mente multiplicadora (Onetti-Brausen-Díaz Grey) y cíclica al mismo tiempo. Como Comala de Rulfo o Macondo de Márquez, Santa María se nos muestra mítica, intemporal y condenada, pero Onetti

11. Vid. Verani, Hugo J.: art. cit., p. 459.

12. Moreno Aliste, Ximena: op. cit., p. 55.

no sólo recrea genialmente sus fantasmas, sino que los formula literariamente desde el mismo momento en que comienzan a tomar forma.

Fernando Ainsa destaca certeramente que «una realidad de ficción otorga, pues, menos libertad que el mundo real; su código es más restringido, las alternativas del libro albedrío están acosadas por un fatal determinismo. En Onetti, como en Kafka, el mundo de los sueños es, incluso, restrictivo de la libertad que, teóricamente, puede otorgar lo onírico»<sup>13</sup>. Así, la creación de Brausen no supone una distorsión de lo real, es un proceso creativo producto de la lucidez; se inaugura un microcosmos con unas leyes muy marcadas que desembocará en existencias absortas y, en cierto modo, insomnes. En el último capítulo de la novela, se produce un último guiño cómplice de Onetti que supone la ampliación hacia el infinito de los aspectos esenciales de *La vida breve*. Owen (el inglés), Lagos, la violinista y Díaz Grey son fugitivos de la policía y para esquivarla se proponen refugiarse en el carnaval. El otro aspecto fundamental es el punto de vista del relato, Díaz Grey lo narra como si se dirigiera a una violinista amante de Lagos: «De pronto imagino que todo —la fuga, la salvación, el futuro que nos une y que sólo yo puedo recordar— depende de que no nos equivoquemos al elegir el disfraz» (OC, 696). De este modo, en palabras de Verani, «la vida aparece convertida en una fabulosa mascarada y detrás de la máscara o disfraz no hay nada; sólo la multiplicidad y los desdoblamientos del ser, la representación de un papel tras otro»<sup>14</sup>. M. Bajtín aseguró que las escenas y figuras de carnaval «son también ambivalentes: la destrucción y el destronamiento están asociados al renacimiento y renovación, la muerte de lo antiguo está ligada al nacimiento de lo nuevo; las imágenes se concentran en la unidad contradictoria del mundo agonizante y renaciente»<sup>15</sup>. Quizá por eso no es extraño que Lagos exclame:

«Estamos en carnaval y debemos escondernos en el carnaval. Buscan a un hombre bajo y grueso, vestido de gris; a un rubio y flojo con traje marrón; a un buen mozo que fuma en pipa. Buscan a una muchacha de regular estatura, de ojos claros, nariz de dorso recto y sin señas visibles, aparte de las sutiles marcas profesionales que deja la práctica del violín. ¿No es así? Muy bien; los suprimimos como si sopláramos cuatro velas, los sustituimos echando a rodar por bailes y sitios de honesta diversión a una marquesa Dubarry, a un cosaco ribereño, a un Don Equís hijo de zorro, al último de los mohicanos» (OC, 698).

La farsa, el disfraz, la máscara, el proceso dialéctico de muerte y resurrección comienza de nuevo, se prolonga, tal vez haciéndonos predecir que no va a acabar nunca. Se ha alcanzado la cima total, un mundo de procesos cambiantes donde «nada se interrumpe, nada termina; aunque los

13. Ainsa, Fernando: op. cit., p. 57.

14. Verani, Hugo J.: art. cit., p. 462.

15. Bajtín, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 195.

miopes se despisten con los cambios de circunstancias y personajes» (OC, 709). El enigma está resuelto, todo se vislumbra sin complejidades: «Rozo la mano que usted esconde bajo la mesa, engancho una uña en el filo de una pulsera y de golpe comprende la vida, me reconozco en ella, experimento un definitivo desencanto por su sencillez» (OC, 710).

El cerco policial se cierra y parece no haber escapatoria, está amaneciendo y los disfraces ya no son una protección (ha acabado el carnaval); Lagos muere en un banco de la plaza y Díaz Grey se marcha con la violinista en medio de la calma del amanecer. *La vida breve* acaba con este fragmento: «Puedo alejarme tranquilo; cruzo la plazoleta y usted camina a mi lado, alcanzamos la esquina y remontamos la desierta calle arbolada, sin huir de nadie, sin buscar ningún encuentro, arrastrando un poco los pies, más por felicidad que por cansancio» (OC, 712).

Y con este final volvemos a la idea del retorno; en opinión de Vernani, «el fin de la novela simboliza otra vuelta al principio, otro retorno cíclico; Díaz Grey se aleja con la violinista, sin destino preciso. Pero la virginal violinista es Elena, quien a su vez era Gertrudis y ésta Raquel, o sea, la muchacha de quince años anterior a la caída. En la ficción se perpetúa a la violinista en un presente intemporal, pura e inmaculada, sin pasado que abolir; en la concepción onettiana, la muchacha es el arquetipo de la mujer ideal, presencia imperiosa para todo personaje masculino de Onetti»<sup>16</sup>. El presente, la muchacha, la abolición de toda contingencia: sorprende la capacidad de Onetti para transmitirnos continuamente y sin resquicios la esencia de cada instante, la manifestación más radical de cada gesto, acto o pensamiento; sin fallas, siempre tortuosamente lúcido.

Y así, por un lado, como refleja Rodríguez Padrón, «Onetti ha logrado perfeccionar algo bastante difícil, y efectivo, si pensamos en lo que debe ser la narración: ha eliminado, sin que se note, la duplicidad de los mundos literarios (el del narrador y el de la ficción), y parte desde cero, creando y componiendo la peripecia novelesca desde dentro mismo del ámbito de la fábula<sup>17</sup>. Y por otro, volviendo de nuevo a Verani, *La vida breve*, «es un modo de declarar su libertad (se refiere a la del creador) y afirmar la existencia real de su mundo imaginado, de postular el destino independiente de su propio esfuerzo creador»<sup>18</sup>.

Juan Carlos Onetti, con *La vida breve*, acaba, por fin, de mirarse en el espejo, a partir de ahora se recreará en la imagen que ha quedado grabada en él. No ha terminado nada, la vida de los habitantes de Santa María echa a andar.

16. Verani, Hugo J.: art. cit., p. 463.

17. Rodríguez Padrón, Jorge: «Onetti desde el ámbito de la fábula», en *Cuadernos hispanoamericanos*, números 292-294, oct.-dic. 1974, pp. 131-146 (145).

18. Verani, Hugo J.: art. cit., p. 459.

LA CONFIGURACIÓN DE LO INERTE<sup>19</sup>

Una vez contemplado el proceso que sienta las bases de un mundo, debemos asistir ahora a su configuración, ideada principalmente como la construcción, con toda su plenitud, de lo inerte como rasgo vital básico. Si en *La vida breve* el juego de multiplicaciones del yo constituía el sustento estructural de la obra, convirtiéndose el punto de vista del personaje protagonista en eje central de la historia, a partir de ahora prevalecerá en la narración una perspectiva distanciada, tanto en el tono como en cuanto al espacio temporal que separa la narración del suceso relatado.

En la visita a Díaz Grey que Larsen realiza en *El astillero*, leemos esta reflexión del médico: «Pero no deseaba burlarse de nadie, nadie en particular le parecía risible; estaba de pronto alegre, estremecido por un sentimiento desacostumbrado y cálido, humilde, feliz y reconocido porque la vida de los hombres continuaba siendo absurda e inútil y de alguna manera u otra continuaba enviándole emisarios, gratuitamente, para confirmar su absurdo y su inutilidad» (OC, 1.113). Las obras de esta etapa del autor constituyen relatos donde se nos muestran las luchas estériles de seres ajenos a Santa María, portadores de misivas que producirán tan sólo un escepticismo absoluto, casi voraz, de los pobladores, y relatos donde aquello que se nos dice se nos cuenta desde un tiempo en el cual todo acabó; así, la obra se convierte en un camino que sirve para confirmar el estado de inmovilidad del que se parte.

Por otro lado, los tres rasgos principales dentro de este particular uso del punto de vista son: la fabulación colectiva, el carácter de crónica que domina en algunas narraciones y, englobando a las dos anteriores, el carácter conjetural, dudoso, en la narración de los sucesos. Por todo ello, las obras no sólo comprenderán la historia, sino también su propia construcción, que nos conducirá a una imagen de omnipresencia de Santa María, reforzándose así su carácter opresivo. Jamás se participará en el desarrollo de los acontecimientos, se constatará la existencia de los hechos y su carácter de fenómenos ya ocurridos. Todo ello nos lleva a una idea inmóvil de los valores sanmarianos: éstos nunca podrán ser volcados sobre individuos foráneos, o, mejor dicho, serán volcados sobre ellos para que constaten lo inútil de sus actos. Será, pues, una ciudad en la que todo gire sobre ella misma. Su autosuficiencia supone la negación de cualquier cambio o avance, instaurándose así lo estático como forma básica de un mundo.

Además, el lector recibe en muchas ocasiones la impresión de que el

---

19. En este capítulo, que engloba algunas de las obras centradas en Santa María que van desde *La vida breve* hasta «La novia robada» (excluidas ambas), seguiré no el orden de publicación sino el orden lógico de las historias del ciclo sanmariano. Así, siempre consideraré anterior *Juntacadáveres* (1964) a *El astillero* (1961), al ser la primera anterior en sus acontecimientos a la segunda.



transcurso de la narración se compone de una serie de sucesos, pero también de que otros muchos podrían añadirse o sustituir a los expuestos:

«Y *tal vez* besara a la mujer antes de sentarse sobre su pañuelo (...).

O *tal vez* sólo se besaran después de haber oído a la sirvienta y a los ladridos del perro alejarse hacia la casa (...).

O *tal vez*, por entonces, no se besaran». (OC, 1.075; el subrayado es mío).

Si se nos está, por un lado, mostrando la gran cantidad de maneras en que el argumento podría ser contado, y, por otro lado, la sensación de historia concluida hace que la acción pueda ser considerada como el proceso que sirve para confirmar el hecho del que se parte, en estas obras nos vamos a enfrentar, ante todo, al fenómeno final: la acción tiende a duplicar el sentimiento de soledad y fracaso, para subrayar el inmovilismo latente y la inercia existencial de la población sanmariana. Las dos características fundamentales de estas novelas y cuentos van a ser, en primer lugar, lo que Moreno Aliste ha definido con precisión como «conciencia narrativa considerada como fuerza interna»<sup>20</sup>; con ello, un número de personajes actúa con el solo fin de llevar a cabo la construcción del argumento. Pero la característica esencial la constituye *las dos categorías de tiempo*, rasgo formulado por Omar Prego y María Angélica Petit a la hora de referirse a *Para una tumba sin nombre*<sup>21</sup>. Gracias a este enfrentamiento de los dos puntos temporales se podrá ejecutar el transvase de un sentimiento de autodestrucción hacia un modo de narrar, a través del cual el lector se ve inmerso en una población en la que se da un proceso eterno de hibernación, un letargo insistente, donde los pobladores ven con aséptica ironía los esfuerzos de algunos «ignorantes» por llevar a cabo algún acto pretendidamente significativo; un universo, en fin, donde todos saben (o sospechan) que todo ha sido resuelto sin contar con ellos. Si Santa María es el paraíso de lo consabido, el territorio de la consumación del fracaso, de la baldía inmovilidad, todo ello resuelto tiempo atrás: ¿cómo se desarrolla la acción del relato? En cierto sentido estas obras se constituyen como un largo procedimiento de ratificación, un continuo caer en la cuenta de los aspectos más grises del mundo que se nos ofrece: la narración y sus acontecimientos son los medios para evidenciarlo. Dentro de estos acontecimientos hay que resaltar dos dentro de las obras de esta etapa de Juan Carlos Onetti: la reflexión sobre la ficción como medio de subsistencia y la figura del «extranjero», figura cuyo paradigma central estará representado por «Junta» Larsen. Analizar el primer hecho exige mencionar y profundizar en *Para una tumba sin nombre*, donde las técnicas comentadas se radicalizan hasta el punto de convertirse en elementos fundamentales del desarrollo de la propia historia. Así, tanto el autor-testigo como, sobre todo,

20. Moreno Aliste, Ximena: op. cit., p. 83.

21. Prego, Omar; y Petit, María Angélica: op. cit., p. 98.

el juego temporal conforman dos de los rasgos esenciales del argumento: como afirman Omar Prego y María Angélica Petit, «el otro elemento siempre presente en esta *nouvelle*, como en otras de Onetti, es el tiempo: uno, alrededor del cual está constituido el núcleo de la historia, que se nos presentará congelado, inmóvil, como si hubiera llegado a una extrema zona de curvatura, y otro el presente, siempre fugitivo y como vuelto hacia el centro petrificado de la narración»<sup>22</sup>. Los hechos no importan en sí mismos sino en cuanto a su condición de aspectos manipulables, en su capacidad intrínseca de ser expuestos, negados, cambiados o de señalar múltiples direcciones: de ahí que, según Prego y Petit, como en ninguna otra obra de Onetti, el protagonista de *Para una tumba sin nombre* «es la escritura, la creación literaria»<sup>23</sup>. No resulta extraño, por todo ello, encontrarnos con fragmentos como éste en el que Díaz Grey opina acerca de Jorge Malabia: «Es un mal narrador —pensé con poca pena—. Muy lento, deteniéndose a querer lo que ama, seguro de que la verdad que importa no está en lo que llaman hechos» (OC, 1.012). Por su parte, Rita y el chivo serán siempre considerados los actuantes dentro de un ente más amplio, importan en la medida en que participan en un nivel superior, «la historia»: «Yo cavé ayer, una fosa para un cabrón de mentira. Sentí *durante la historia* su perfecto, exacto olor a chivo...» (OC, 1.011; el subrayado es mío). Todo ello se engloba, pues, en una cierta concepción de la vida como juego estético, donde participar es contar, acto eminentemente estático.

«—Yo cargué con todo; pero mi participación, de verás, había durado cuatro o cinco días y terminó, mucho después, el sábado en el cementerio (...).

... Aunque también es posible que su participación concluya, de verdad, cuando haya terminado de contar» (OC, 998-999).

Farsa, simulación, mentira. Pero, como en todo juego sugerido por Onetti, existe un cerco sombrío que amenaza y acaba por destruir todo vestigio lúdico:

«Y cuando pasaron bastantes días de reflexión como para que yo dudara de la existencia del chivo, escribí, en pocas noches, esta historia (...).

Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas» (OC, 1045-1046).

El rechazo de la verdad —«Ignoraba el significado de lo que había visto; me era repugnante la idea de averiguar y cerciorarme», piensa Díaz Grey al final de la novela— está inevitablemente ligado a la imposibilidad de conocimiento, que a su vez supone una falta de asimilación de viven-

22. *Ibid.*: p. 98.

23. *Ibid.*: p. 47.

cias. La acción toma forma de ejercicio intelectual —emocional sobre algo finito. Si no se asimila una vivencia, sólo se la contempla, cualquier tipo de evolución o enriquecimiento individual queda negado desde el principio; se parte, pues, con una actitud vital y se acaba con la misma; entonces, ¿qué queda?: nada, un proceso de círculos concéntricos incapaz de salir de sí mismo; proceso que se convierte en imagen de todo un mundo y de sus seres, atrapados en las rejas de su propia, consciente y desgarradoramente lúcida postura vivencial; imagen de ese gran edificio de la inercia que es Santa María<sup>24</sup>.

El segundo eje fundamental sobre el que giran los acontecimientos literarios en esta etapa de la novelística de Juan Carlos Onetti se centra en la figura del extranjero; hombre, individuo o personaje que llega a convertirse, en palabras de Luis Harss, en un «tipo emocional —casi abstracto—»<sup>25</sup>. Los extranjeros llegan y se someten a la contemplación sanmariana: «—Vean —susurró Guñazú, retrocediendo en la silla de hierro—. Miren, pero no miren demasiado. Por lo menos no miren con avidez y, en todo caso, tengan la prudencia de desconfiar. Si miramos indiferentes, es posible que la cosa dure, que no se desvanezcan, que en algún momento lleguen a sentarse, a pedir algo al mozo, a beber, a existir de veras» (CC, 121). El primer tipo de extranjero es aquél «nacido para la dicha», como el comendador Orsini, o el Caballero de la Rosa. El otro tipo será Larsen, un extraño reo de la esperanza. Ambos tipos traen consigo la creencia en un futuro y en un algo por venir, la creencia de que la vida aún no les ha dado todo, que hay más cosas además de ellos mismos. El encontronazo es inevitable en una ciudad donde «a ninguno le queda tiempo para vivir a fuerza de estar mirando cómo viven los demás» (OC, 838). El paso de los forasteros es un paso lateral, ni siquiera tangencial; así, el hecho evidente es la inmutabilidad de un mundo que solamente tiene que esperar para ver a sus opuestos destruidos. Todas las derrotas emanarán un tufillo a causa colectiva, como refleja Lanza al final de *Juntacadáveres*: «Les juro que todos vamos a recordar esta noche. Los vencidos, los vencedores y los curiosos neutrales. Larsen luchó por la libertad, la civilización y el honrado comercio. Y ahora se preocupa por el debido respeto a las instituciones. Después de todo, no debemos echar toda la culpa sobre el padre Bergner. En realidad, es Santa María la que puso punto final a la empresa inolvidable» (OC, 975). Larsen encarna el paradigma del extranjero cuyas apariciones, huidas, expulsiones y retorno merecen un estudio un poco más detallado de su evolución a lo largo de *Juntacadáveres* y *El astillero*.

En *Juntacadáveres*, nos encontramos con un protagonista en el que su devenir cobra, desde el principio, el valor de la consecución de una última

24. «El álbum» es otra de las obras de Juan Carlos Onetti que reflexiona, en términos parecidos, sobre la creación. El asco y el rechazo que siente Jorge Malabía ante el hecho de que las historias narradas por la mujer fueran verdad supone nuevamente una clara concepción negativa de la realidad.

25. Harss, Luis: *Los nuestros*. Sudamericana, 1968, p. 237.

oportunidad: «... sospechó que la tentación de decir absurdos procedía de aquella amenaza de cansancio, de aquel miedo al acabamiento que lo había cercado en los últimos meses, desde el día en que creyó que había llegado, por fin, la hora del desquite, la hora de palpar los hermosos sueños, y en que aceptó la duda de que tal vez hubiera llegado demasiado tarde» (OC, 778-779). Para Jorge Ruffinelli, «si se hiciera la tipología de los personajes de Onetti podría admitirse una primaria separación en dos grupos: quienes aceptan y viven sin cuestionamiento su propia vida mediocre, y quienes se rebelan ante su realidad precisamente por poseer una lucidez trágica (...). De modo que el proto-Larsen pertenece a la segunda categoría gracias a su certero impulso vital (...), pero también a una inteligencia basada en el entendimiento del mundo»<sup>26</sup>. Larsen actúa enfrentándose, la diferencia con otros forasteros es que Junta sabe a lo que está jugando: antes de la instalación del prostíbulo estuvo trabajando en «El Liberal», y percibe y es consciente de que habita «en una comarca (...) en la que el destino inmodificable del individuo se cumple como descuido, como un ritual ajeno», como señala Verani<sup>27</sup>.

Aunque en un principio no acepta el encargarse del burdel, Larsen finalmente se queda: el anhelo de triunfo que preside sus actos lo convierte en un personaje que asume la necesidad de un futuro. El odio de Larsen aumenta, sobre todo, y esto es esencial, porque presiente que terminará derrotado aunque nadie haga nada por echarlo, o precisamente por ello: de este modo, se siente incapaz de personificar su odio: «—Pueblo jodido, pueblo de ratas —murmuraba Junta al sentarse en la cama y calzar las zapatillas; lo enfurecía y lo desconcertaba no encontrar, mediodía tras mediodía, un objetivo concreto de odio» (OC, 839). Lo más aterrador de la novela es, pues, la forma en que el fracaso se manifiesta: un sucumbir sin causa que convierte la vida no en una lucha inútil sino en un enorme fraude imposible de esquivar; como una inmensa sensación de vacuidad en lo trágico: «Por el corredor (...) el cura iba pensando que la miseria del hombre llega hasta quitar grandeza a las desgracias que debe atravesar, a convertir en anécdotas los símbolos trágicos» (OC, 995). De nuevo acabamos tan sólo con el ámbito único de una Santa María intocada e indemne, como una enorme postal en la que se pegó la calcomanía de un hombre y en la que bastó el paso del tiempo para que acabara despegándose y cayendo.

Tras esta obra, se pasa a una novela como *El astillero*, donde, frente a los claros perfiles de la ciudad en *Juntacadáveres*, se palpa a cada instante un clima húmedo y rancio que empapa todo, una atmósfera letal e inalejable como la desgracia que se instala desde el principio de la novela: «Esta es la desgracia —pensó—, no la mala suerte que llega, insiste, infiel y se va; sino la desgracia, vieja, fría, verdosa. No es que venga y se quede, es una cosa distinta, nada tiene que ver con los sucesos, aunque los use para mos-

26. Ruffinelli, Jorge: «Notas sobre Larsen», en *Cuadernos hispanoamericanos*, números 292-294, oct.-dic. 1974, pp. 101-117 (103).

27. Verani, Hugo J.: op. cit., p. 249.

trarse; la desgracia está, a veces» (OC, 1.096). En esta obra la acción de Larsen se sitúa en un proceso en el que la proyección del «yo» tiene el objetivo de evitar la ruptura de la identidad<sup>28</sup>. La lucha contra el vacío supone tan sólo la mera subsistencia, dentro de una lucidez del personaje que, un poco más allá de donde alcanza su cansada vista, más allá de los rostros, tras el umbral de las palabras, le hace ser consciente de la inminente caída. *El astillero* puede ser calificada como exponente de lo que se ha llamado «novelas de la desintegración»<sup>29</sup>, en las que la acción va despojando a sus protagonistas de sus rasgos vitales hasta vaciarlos de todo aspecto diferenciador. Según vamos llegando al final de la obra, asistimos inexorablemente a la disolución de Larsen, como si poco a poco se fuera confundiendo con los entornos desastrosos de la Santa María que *El astillero* nombra: «el Chaman», «lo de Belgrano», «la taberna de Enduro», «el propio astillero»: «Al final de la avenida, dobló hacia la derecha y se puso a caminar en dirección al astillero. Ya no era, en aquella hora, en aquella circunstancia Larsen ni nadie» (OC, 1.199).

En medio de un universo paralizado, *El astillero* se configura como una historia de esencias: esencia de la derrota, del fracaso, de la autodisolución; e historia que acaba construyendo la esencia de la «nada». Jorge Ruffinelli define con gran precisión el turbio acontecer del relato: «Probablemente la originalidad mayor de la novela —*El astillero*— (...) consiste en la hibridación de farsa e historia trágica, en el hecho de no decidirse en ningún momento (...) por uno de los dos módulos»<sup>30</sup>. La forma de vivir de Larsen desembocará en una forzada idolatría a símbolos huecos, cada perfil de toda imagen ambicionada por él será el trazo que vaya completando todos y cada uno de los contornos de la nada. Finalmente, su muerte, en medio de esta atmósfera nebulosa, parece dar la impresión de ser la muerte del último habitante del turbio paisaje del astillero. Parece como si sólo quedaran ya presencias fantasmales, nebulosas, ecos de ausencias que alguna vez existieron, como si ya todo fuera indistinto, se quedara inmóvil, ya no hubiera límites y todo se convirtiera en algo homogéneo. La lucha ciega y constante contra la nada hace que esta sensación se amplifique, se reduplique en una multitud de actos fallidos, repitiéndose una y otra vez el fracaso, «como si fuera cierto que todo acto humano nace antes de ser cometido, preexiste a su encuentro con un ejecutor variable» (OC, 1.172). Todo se aúna para componer el inmerso escenario del quietismo, la homogeneización, el vacío.

No es descabellado considerar el gran cuadro final que nos presenta *El astillero* como la culminación de un proceso eminentemente autodestructi-

28. Vid. Ainsa, Fernando: op. cit., p. 40.

29. Vid. Deredita, John: «El lenguaje de la desintegración: notas sobre *El astillero*», en Onetti, selección de Jorge Ruffinelli, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973, pp. 200-237 (221); y Yurkievich, Saúl: «En el hueco voraz de Onetti»: en *Cuadernos hispanoamericanos*, números 292-294, oct.-dic. 1974, pp. 535-549 (538).

30. Ruffinelli, Jorge: art. cit., pp. 115-116.

vo. en el que la inexorable prolongación de un tiempo congelado es suficiente para la degradación de todo elemento integrante del mundo de Santa María. La Santa María de *El astillero* es una ciudad espectral cuyos signos más relevantes apuntan hacia lo acabado: la muerte, la desesperanza, la lluvia destructora, la huida. Para Verani, «bien podría decirse, en un sentido amplio, que la persistente autodestrucción y el voluntario y progresivo retiro del mundo, independiente de cualquier circunstancia imaginable, se asemeja a la lenta agonía de un largo suicidio»<sup>31</sup>. Tanto el concepto de autodestrucción como el de suicidio se hacen evidentes, ya que los mismos habitantes sanmarianos son conscientes de las características propias de su existir, de su condición de sonámbulos fantasmas del presente: «Que cada hombre esté solo y se mire hasta pudrirse, sin memoria ni mañana; esa cara sin secretos para toda la eternidad» (CC, 117), exclama Jorge Malabía. Así, esta especie de eternidad, tan intemporal como insomne, se convierte en un proceso de repeticiones cíclicas que enmarcan la rutina y la reiteración sin fruto. El hombre en este mundo será «disipación (...) y el miedo a la disipación» (OC, 850), sujeto a las leyes fijas de un tiempo que nunca será «el tiempo de la esperanza sino el de la simple espera» (OC, I,160).

Onetti no supera, pues, sus sombríos pensamientos, sino que los transporta más allá de la realidad creando un código más cerrado y opresivo. Tras *El astillero*, entramos en las obras que nos encaminan hacia la destrucción de este sistema literario que es Santa María.

## EL FIN. AUTOANÁLISIS DE UN PROCESO DE CREACION LITERARIA

Las últimas obras centradas en Santa María nos conducen primordialmente, previo al análisis de cualquier otro problema, a la significación del papel de creador asignado a Juan María Brausen. Ahora las cosas, ciertamente de un modo oscuro y ambiguo, van a dar un giro. Es difícil establecer las causas y consecuencias de un cambio de «héroe fundador» (en las obras anteriores) a «Dios creador» (a partir de «La novia robada»). Si parece necesario resaltar que con estas obras vamos a pasar de un nivel en el que se refleja la angustia y la sordidez de la existencia en una ciudad de provincias a un plano en el que se plantean los términos de su propia existencia. Las obras, en sus temáticas, avanzan hacia un carácter religioso-existencial, pero encerrado siempre en el círculo mayor del eterno juego de ficción y realidad imposible de eludir en la literatura de Onetti. Este problema se encuentra ya en *La vida breve*, en la propia concepción global de esta obra: «... el individuo ése, Brausen, no tiene ningún tipo fijo de aspiración. Y de pronto se encuentra con el milagro ése de que escribir es como ser Dios», afirma el propio Onetti<sup>32</sup>. La escritura posee en sus novelas y

31. Verani, Hugo J.: op. cit., p. 210.

32. Rodríguez Monegal, Emir: «Conversación con Onetti», en *Onetti*, selección de Jorge

cuentos unas dimensiones existenciales muy elevadas; sin embargo, a partir de «La novia robada» pasa a expresar un fatalismo producto de la sujeción a una mente superior: no a Dios, sino a un dios institucionalizado por Onetti dentro de su propio edificio imaginado. «... Juan María Brausen, maldita sea su alma que ojalá se abrace durante uno o dos pares de eternidades en el infierno adecuado que ya tiene para él un Brausen más alto, un poco más verdadero» (MyN, 25). Ambos aspectos, ficción y dimensión divina, reflejan las dos líneas maestras sus últimos relatos, resumidas ambas en la pregunta que se hace Luis Alfonso Díez: «... ¿qué significado viene dando Onetti a Juan María Brausen en toda la saga sanmariana?»<sup>33</sup>. Hablar de las últimas obras es enfrentarse a esta pregunta.

«La novia robada» es, en principio, la historia de un regreso, similar en muchos aspectos a las obras en que los extranjeros llegaban a la ciudad. Así, la *fabulación colectiva* y la *contemplación de los habitantes* constituyen elementos importantes en la consecución del relato. Sin embargo, en «La novia robada» poco a poco el lector se va dando cuenta de que se enfrenta a una obra distinta. La *fabulación colectiva* se va convirtiendo en culpa, ya que el objetivo se centra en el olvido de Moncha; y este olvido, este borrarla de las conciencias, culmina con su muerte: «Y entonces todos pensamos: nos enfrentamos con la culpa inverosímil. Ella, Moncha, estaba loca. Pero todos nosotros habíamos contribuido por amor, bondad, buenos propósitos, lánguida burla, deseo respetable de sentirnos cómodos y abrigados, deseo de que nadie, ni Moncha, loca, muerta, viva, admirablemente vestida, nos quitara minutos de sueño o de placeres normales» (CC, 251). Y, tras esta idea de culpa colectiva, destaca la dimensión que adquiere su ascensión. Esta empieza a levantarse hacia las alturas, hacia un Brausen ya divinizado, alcanzando incluso a Onetti:

«Porque es fácil la pereza del paraguas de un seudónimo, de firmas sin forma: J. C. O. Yo lo hice muchas veces.

Es fácil escribir jugando» (CC, 245).

Rosa María Pereda acierta al señalar que «la perspectiva, puesta al servicio de todas estas culpabilidades, no por repetidas menos amargas, navega desde la primera persona de J. C. O. al nosotros en que voluntariamente se encierra»<sup>34</sup>. Así, el relato acaba con el parte de defunción de Moncha Insaurralde escrito por Díaz Grey: «Estado o enfermedad causante directo de la muerte: Brausen, Santa María, todos ustedes, yo mismo» (CC; p. 261).

Ruffinelli, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973, pp. 238-266 (258). Son también significativos algunos fragmentos de *Juntacadáveres* en los que la narración se interrumpe para dar paso a una pequeña disertación sobre la ciudad, expresada desde una especie de mente superior. (vid. *Juntacadáveres*, pp. 910-911).

33. Díez, Luis Alfonso: «La novia robada», relato inédito de Juan Carlos Onetti», en *Nueva narrativa hispanoamericana*, Vol. I, número 2 (septiembre de 1971), pp. 185-195 (192).

34. Pereda, Rosa María: «Juan Carlos Onetti y su "cuento único": "La novia robada"», en *Cuadernos hispanoamericanos*, números 292-294, oct-dic. 1974, pp. 311-319 (315).

La pregunta es inevitable: ¿hasta qué punto hay que centrarse en las historias en sí mismas y no en el análisis del ancho espacio que engloba a todos los elementos del proceso literario? Ambos aspectos, relato y proceso de escritura, deben ser aunados debido al carácter abiertamente explícito que comienzan a mostrar.

Ya desde el comienzo de *La muerte y la niña* notamos un cambio en la expresión respecto a obras anteriores, donde lo contado se inscribía en el desamparo y el desengaño y la pasividad borraba todo indicio de rebelión o sacudida emocional: «De modo que no hay nada que hacer —reflexionó con dulzura—. De modo que este hijo de una gran perra y de los clásicos siete chorros de semen de también siete perros desconocidos nos va metiendo a todos, uno tras otro y con una prisa menor que un año bisiesto, nos va metiendo en su bolsa (...). Se pasea por estos restos de Santa María con una carta colgada que apenas le roza el lomo, porque su andar es de malicia y lentitud, una carta que anuncia en gris y en rojo: Yo mataré...» (MyN, 13-14). Esta exclamación colérica supone, según Luis Alfonso Díez, un «hosocho endurecimiento del tono narrativo»<sup>35</sup>.

El ámbito de la ciudad es ya, en *La muerte y la niña*, un territorio divinizado: «Escuché el golpe de las botas en las escaleras y pedí en silencio que Angélica Inés no se despertara, que pasaran algunas horas antes del principio del limbo y purgatorio cotidiano, uno para ella, el segundo para mí» (MyN, 51). Santa María ya no es un territorio dominado por la nada sino un territorio en el que se exige el cumplimiento de una condena. Saber qué condena y su causa parece complicado, debido a la enorme ambigüedad plasmada en lo referente a la determinación de unos valores morales: «El paraíso será un infierno común para nosotros. No busques pecados porque en realidad no existen. Ni siquiera nos dio Brausen la oportunidad de inventarlos» (MyN, 56-57). Se produce un determinismo feroz, el poder de Brausen se hace patente en cada página: «Todos sabemos que sigue en las nubes, manejándonos desde el cielo» (MyN, 89); afirma Jorge Malabia.

Es precisamente este personaje el que plantea un problema fundamental a otro personaje de Santa María, y que incide, por extensión, en toda la problemática del existir de esta ciudad: «¿Qué es usted? Perdón; no me importa, no lo necesito porque puedo verlo y juzgar. Pero, y si me interesa, conocer su pasado, saber quién, qué era usted, doctor, antes de mezclarse con los habitantes de Santa María. Los fantasmas que inventó e impuso Juan María Brausen» (MyN, 60). La pregunta va dirigida, por supuesto, a Díaz Grey, y la reflexión que provoca en éste denota ciertos hechos esenciales: «Hay un pasado —dijo con asombro, como si no lo entendiera del todo» (MyN, 63). El tema del pasado del médico se centra en la existencia de una hija de la que conserva unas fotografías hechas por él hasta los tres años, y, a partir de esa edad, otras que le fueron llegando. Díaz Grey ha sido indudablemente la representación máxima de la vida reducida al puro presente: sin pasado, sin proyectos. Creo que no es descabellado afir-

35. Díez, Luis Alfonso: art. cit., p. 616.



mar que esta niña es el único vínculo sentimental que puede descubrirse en el médico; hasta esta obra el lector no toma contacto con ello. No es difícil imaginarse a Díaz Grey consciente de su pobreza espiritual a causa de su carencia de tiempo pretérito, con treinta años menos de vida que cualquiera; y tal vez es precisamente la existencia del «recuerdo único» lo que le hace tomar conciencia de esta carencia. Pero hay algo más: «No nos estaba permitido envejecer, deformarnos apenas, pero nadie impedía que los años pasaran, señalados con festejos, con el escándalo alegre y repugnante de la inmensa mayoría ruidosa de los que ignoraban —a veces podría creerse en un olvido— que los burócratas de Brausen los habían hecho nacer con una condena a muerte unida a cada partida de nacimiento» (MyN, 75). Una concepción de la existencia que reduce la vida al mero paso del tiempo ha de ser considerada, en su lado más radical, como un simple proceso de espera de la muerte. Los habitantes de Santa María nacen «con una condena a muerte unida a cada partida de nacimiento». Pero condena a muerte que depende de que sea escrita por un ser (o sus escribas o burócratas) superior; una muerte que al no depender de la vejez o enfermedad, o sea, de un proceso vital cronológico, hace que incluso una postura escéptica que tan sólo consista en dejar las horas pasar carezca de sentido, ya que la muerte no supone un final previsible: la vida de «eterno presente» empieza a revelarse con fisuras. Brausen está y estará en los cielos hasta que se gaste la tinta de su pluma (así parece hasta ahora), y, de este modo, la idea de la inevitabilidad del destino se radicaliza y se hace dolorosa; ni siquiera cabe esperar la muerte, tal vez Brausen no lo desee. El Dios (o dios) de los sanmarianos castigó a todos los que llegaron a la ciudad proclamando un mensaje que él no había dictado: la alegría de vivir del Caballero de la Rosa, del comendador Orsini; la esperanza y los proyectos, la compleja fe en el futuro de «Junta» Larsen; los habitantes de Santa María contemplarán impasibles el castigo a los herejes. Sin embargo, ahora todo toma otra dimensión: Brausen condenó a una de sus criaturas, Moncha Insurrealde, y ahora persona a Caín, Goerdel, al elemento portador de la muerte, le da protección e inmunidad y castigará a aquél que se atreva a atacarlo. Esa sensación de culpa que se destila línea a línea cobra sentido: lo inesquivable del destino y la culpabilidad se entrecruzan en un juego complejo donde la insatisfacción y el ahogo tejen un velo difuso difícil de definir, pero de presencia indudable. Aunque siempre ha sido así, ahora más que nunca la imagen de Santa María constituye un rompecabezas de piezas rotas y bordes doblados; cuadro imposible de completar, pero donde los trazos esenciales del conjunto son más que evidentes. Todo está listo para llegar hasta el último paso; la última novela de Onetti centrada en Santa María: *Dejemos hablar al viento*.

El protagonista de esta obra es el comisario Medina, personaje que ya apareció en obras anteriores. Se encuentra en una ciudad llamada Lavanda; por primera vez, pues, nos encontramos fuera de Santa María. Habitante de vidas breves y animal de la insatisfacción, Medina no se diferencia mucho de cualquier otro habitante de Santa María, es un huido, eso sí,

pero también es cierto que vive ansioso por el retorno. Un aspecto significativo es su faceta de pintor, hecho que nos lleva a conocer su visión del mundo: «Yo podía pintar lo que quisiera y hacerlo bien (...). Pero nunca la ola prometida a Cristiani. Nunca la vida y su revés...» (DHV, 68). Y, más adelante, por fin conocemos la ola pretendida por Medina: «... No era una ola del Pacífico, no era una ola japonesa (...). Era una ola borrosa, con la cresta de un blanco sucio (...) de ópalo: inmunda mezcla de orines, ojos reventados. Elementos: vendas con sangre y pus, pero ya desteñidas; corchos con las marcas borradas; gargajos que podía confundirse con almejas; saliva de epiléptico, pedazos sin filo de yeso, restos de vómitos, bordes de muebles viejos y molestos, toallitas higiénicas desechas —pero, cualquier playa muestra todo absorbido por la ola y formando su espuma, su altura, su respetable blancura dudosa» (DHV, 95). «Vida y su revés», sólo desechos. Llegar a plasmar el mundo en un cuadro se convierte así en alcanzar la plena dimensión de su mugre. Si para otros habitantes de Santa María la verdad había sido la farsa, la pasividad, la mentira, para llegar a un absoluto punto muerto; para el desarraigado Medina, y a partir de «La novia robada» para más de uno, la verdadera dimensión de lo real empieza a parecerse al cubo de basura de un hospital de desahuciados. Algo parecido encontraremos en la Santa María a la que llega Medina en su vuelta. Pero antes hay que hablar de un encuentro previo a su dudoso regreso.

Cuando la novela llega al último capítulo de la primera parte, Medina y Olga (o Gurisa) están en un taxi buscando un lugar donde pasar la noche; ella dice: «—Decile al chófer que vamos a lo de Carreño. Decile que sos amigo de Carreño. Larsen» (DHV, 131). La reacción de Medina se produce, pero sin sobresalto: «Pensé que estaba loca, un poco, pero con eso bastaba» (ibid). Llegan a una habitación, Gurisa desaparece, los pensamientos de Medina son confusos y contradictorios: piensa que no conoce a Carreño, le llama amigo e inventa un pasado común. Pasado común que se revelará cierto cuando a la habitación entra «un hombre con sombrero, con un agradable olor salvaje a tierra húmeda, a espacios remotos, un desconocido» (DHV, 135)<sup>36</sup>. Desde que lo mató en *El astillero*, Onetti ya tenía concebida tanto su resurrección<sup>37</sup> como las consecuencias de ésta. La imagen de un Larsen agusanado es la imagen de un hombre en disolución que aparece con el deseo de aprovechar la última oportunidad de enfrentarse con la ciudad que lo repudió; todavía con fuerzas porque, a pesar de

36. Omar Prego y María Angélica Petit (op. cit., pp. 166-169) afirman que, a través de la utilización de una serie de recursos manejados por Onetti, el encuentro de Larsen y Medina se desarrolla en el «límite de lo sobrenatural o lo fantástico». En mi opinión, estamos ya en condiciones de aceptar sin más las particularidades del mundo de Santa María con todas sus consecuencias, sin que sean necesarios intentos de explicación como los de estos críticos para la justificación de sucesos de este tipo.

37. Vid. Onetti, Juan Carlos: «Por culpa de Fantomas», en *Cuadernos hispanoamericanos*, febrero 1974, pp. 221-228.

todo, aún subsiste en él «un agradable olor salvaje a tierra húmeda, a espacios remotos...». El capítulo se desarrolla con rapidez:

«—Por qué disparó de Santa María?

—Porque estaba harto, porque me asfixiaba, porque odiaba a Brausen.

—Y anda por Lavanda, me dijeron, loco de ganas de volver.

—Sí, ahora extraño. Yo nací allá» (DHV, 137).

Larsen va a proporcionar a Medina los medios necesarios para sus objetivos, para su regreso. Pero antes le enseña un fragmento de esos libros «que los muertos de frío de por allá (Santa María, claro está) llaman los libros sagrados...» (DHV; p. 137). El fragmento dice: «Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer, tenía ya la ciudad donde ambos vivían. Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Estuve sonriendo, asombrado y agradecido porque fuera tan fácil distinguir una nueva Santa María en la noche de primavera. La ciudad con su declive y su río, el hotel flamante y, en las calles, los hombres de cara tostada que cambian, sin espontaneidad, bromas, sonrisas» (DHV, 138).

La autorreferencialidad que caracteriza al mundo ficticio sanmariano es un hecho que comienza a mostrar su lado más radical. No es sólo esta consideración de *La vida breve* como libros sagrados, pocas líneas después se va mucho más allá:

«—Brausen. Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro.

—Pero yo estuve allí. También usted.

—Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tirese en la cama, invente usted también. Fabriquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos» (DHV, 138).

Larsen le está diciendo a Medina que sólo son nombres, simples menciones de algo o alguien que pudo haber existido. Juan Carlos Onetti ha creado un sistema tan complejo en sus interreferencias que alcanza su perfección al colocar la semilla de su destrucción en su propio seno. «Junta» proporciona el medio de destrucción de un mundo porque, después de tantos combates, nadie lo conoce como él, o mejor, aunque otros personajes tengan un conocimiento semejante, nadie excepto Juntacadáveres lo empleará para vencerlo. Hay que recordar un fragmento de *La muerte y la niña* para tener evidencia de todo ello: «La voz apagada se adhería al discurso autómatas que había traído, también para mí, la voz cómplice del crepúsculo que empezaba a devorar la luz de todos los días que nos repetía Brausen, Juan María, casi Junta para los ateos» (MyN, 95-96). El valor moral que sustenta Junta Larsen es enfrentado para los creyentes, Junta para los ateos: Medina acepta el reto<sup>38</sup>.

38. Resulta evidente que a partir de ahora el lector puede optar por considerar la segunda parte de la novela como una invención del comisario o como hechos «ocurridos» en San-

En la segunda parte de *Dejemos hablar al viento* la acción se ubica de nuevo en Santa María. La atmósfera depresiva que se respira parece el producto no de algo que ensucia alguien a propósito sino de algo que va ensuciándose, empobreciéndose cotidianamente y que todos olvidan limpiar, hecho éste que se extiende a los habitantes: «Todo en esta ciudad —dijo el médico, tenía la voz opaca y ablandada—. Sufrimos de dermatitis, cada día se nos cae un pedazo de piel, o un recuerdo. O también una cornisa. Cada día nos sentimos más solos, como en exilio» (DHV, 192). Así, el sentimiento de exilio supone la culminación del fin de «la confortable instalación de la nada». Los actos de Medina en esta parte de la obra van encaminados a alejar a Seoane, su hijo, de Frieda, amante común de ambos. Medina cree durante un tiempo que ha logrado separarlos, que ha sido capaz de evitar la destrucción de Seoane, producto de su relación con la mujer. Cuando el comisario se da cuenta de su error, «sintió que algo había llegado a la madurez y a la pudrición mientras caminaba hacia la escalera; que había estado tragando con asco una misma cosa durante años y que ahora necesitaba vomitarla» (DHV, 188). Es el momento en que empezamos a entrar en contacto con un proyecto concebido por el jefe de destacamento de Santa María. Medina decide irse de la ciudad y unas horas antes de la partida visita a Frieda. A la mañana siguiente ésta aparece muerta y Seoane, drogado e inconsciente en la misma casa. Díaz Grey cuenta a Medina los pormenores de la autopsia y, después, le dice: «—Un momento, comisario (...). Para esta obra de beneficencia que usted quería hacer. Allí, en ese armario oscuro, en el primer cajón, hay unos cuantos billetes. Tome lo necesario» (DHV, 236). El apoyo de Díaz Grey a la obra es representativo del grado de insatisfacción que puebla la ciudad. El ejecutante de la obra de beneficencia será el Colorado (aquel pirómano de «La casa en la arena»).

Tras la muerte de Frieda dos hechos significativos se suceden en la novela. Conocemos el hecho de que Medina ha logrado plasmar en un cuadro la ola, «vida y su revés», que señalaba la degradación máxima, la verdadera dimensión de un mundo sustentado en el fracaso. El segundo hecho se da cuando Seoane se suicida en su celda y deja una nota; es entonces cuando leemos:

«Medina pensaba en las letras temblorosas del mensaje, en la mano que había mentido antes de caer, en el propósito equívoco y terrible que había provocado la confesión:

“Hijo de mala madre no te preocupes más yo maté a Frieda”

Julián Seoane» (DHV, 245).

Con esta última mentira Medina queda fuera de cualquier culpabilidad en cuanto a su crimen; pero seguramente las muertes no son suficien-

---

ta María —hechos reales entre comillas—, aceptando el nivel de ficción establecido en *La vida breve*. Hay que resaltar el que a partir de esta conversación entre Larsen y Medina la narración pasa a ser contada en tercera persona.

tes para que olvide su derrota, hará falta algo más: el día de Santa Rosa es el señalado para la «operación limpieza, beneficiosa para todos» (DHV, 247), como él mismo la define. El fuego comienza y Medina contempla la luz y siente el calor creciente mientras piensa: «Esto lo quise durante años, para esto volví» (DHV, 250).

Medina se acerca más a figuras como la de Larsen que a la de otros personajes sanmarianos, está más próximo al luchador: «... como cada vez que veía a Medina aplastarse con inconsciente rabia el pelo anacrónicamente joven e invencible y mostrar sin alegría los blancos dientes puntiagudos. Barrientos calculó sin esperanza qué y cuánto había en el comisario de extraño a Santa María y a todos los hombres que él había conocido» (DHV, 195). Medina es, al final de la novela, un hombre solo como resultado no de la aceptación pasiva sino de la frustración provocada por una lucha perdida, sus actos son resultado de un sentimiento de oscura venganza, que culmina con la destrucción de Santa María. El protagonista acaba rodeado de muertos, y es el momento de recordar de nuevo el credo dictado por Brausen cuando habla de sus criaturas en la novela fundadora del mundo que hemos ido analizando: «Si alguno de los hombres que yo había hecho no lograba —por alguna sorprendente perversión— reconocerse en el amor lo haría en la muerte» (OC, 682). Pero Medina posee los medios para la destrucción total, tanto para ejecutarla como, y ello es fundamental, para «dictarla»: llegamos así a la destrucción de la palabra por la palabra. Con *Dejemos hablar al viento* se clausura un mundo al que se han exprimido todas sus posibilidades; Onetti, a través de sus obras, llega a configurar plenamente la noción de «estilo» que concibe Roland Barthes: «La lengua está más acá de la literatura. El estilo casi más allá: imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan, de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia»<sup>39</sup>.

En muchos aspectos, las últimas obras de Onetti son un buceo en las posibilidades de un mundo considerado siempre como ficticio, inventado, novelesco; serán obras que reflexionen sobre las especiales características del mundo que se habita. Si en *La vida breve* la escritura suponía liberación, en *Dejemos hablar al viento* se llega al intento de liberación a través de una escritura que paradójicamente supone destrucción de lo creado. La acentuación de lo ficticio se plasma, primordialmente, en la concienciación de los personajes de su propia entidad; el proceso se radicaliza encaminándose a mostrar la estricta autorreferencialidad del hecho literario: lo creado sirve solamente dentro de la propia literatura —sin que por ello se reste un ápice de trascendencia—<sup>40</sup>. La culminación de todo ello se pro-

39. Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura*. Madrid, Siglo XXI (5.ª ed.), 1981, p. 18.

40. Un aspecto que no quisiera dejar de mencionar es el hecho de que, en ocasiones, se

duce con la última escena fundamental del edificio imaginativo de Juan Carlos Onetti: la última aparición del propio autor y su encuentro con Medina.

Cuando mueren Frieda y Seoane aparece el juez y se pregunta: «—Soy lo que quieran, pero por ahora soy el juez, ese al que los crédulos tienen que llamar de usía. Y la U, mayúscula» (DHV, 243). Medina le dice que le había llamado y el juez continúa: «Sí. Y alguien contestó que Santa María no estaba en mi jurisdicción. Pero no importa; ahora está, por decreto mío. Ahora Santa María vuelve a ser región de usía, aunque no pueda saberse por cuanto tiempo» (DHV, 244). La clave de la escena se nos revela inmediatamente:

«Mírabala sólo a Medina y éste comprendió y recordó que odiaba a aquel hombre, sin haberlo visto nunca, desde el principio de su vida, tal vez desde antes de nacer. Pero aquél no era un odio de persona a persona; era como el odio a una cosa ineludible, era el odio a todos los sufrimientos —mezclados como una ola con otra, grandes o pequeños— que le había traído la infancia, la primera mujer, el obligatorio principio de la madurez. Como si aquel hombre hubiera hecho débiles y casi increíbles sus viejas esperanzas, como si se hubiera empeñado en frenar sus impulsos, sus rebeldías, como si hubiera trabajado incansablemente para limitarlo a policía de un pueblo olvidado, como si él, el hombre apenas burlón y vestido de negro, a pesar del ardor del verano— lo hubiera dirigido, tenaz y paciente, hasta su encuentro con dos muertos que él, el hombre de oscuro, había previsto y ordenado desde mucho tiempo antes.

Ahora estaban frente a frente y Medina recordó la imagen huidiza de alguien visto o leído, un hombre tal vez compañero de oficina que no sonreía, un hombre de cara aburrída que saludaba con monosílabos, a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal» (DHV, 244).

Vemos pues la aparición del Onetti de *La vida breve*, compañero de oficina de Brausen.

Juan Carlos Onetti ha producido un monumento circular en el que se da constantemente una tensión dialéctica entre la utilización de elementos distanciadores del autor respecto de lo escrito y la inmersión del creador en su propio juego estético, más concretamente en su principio y su fin, haciéndonos partícipes de las emociones escépticas que destilan sus pági-

---

llega a insistir tanto en la entidad ficticia del mundo literario creado por Onetti que se llega a su desvirtuación; a través, sobre todo, de recursos que caen en el efectismo gratuito. Por ejemplo, en *La muerte y la niña*, tras la descripción de Jorge Malabia, éste entra en la casa y leemos: «Jorge entró, asombrosamente parecido al hombre descrito en la página anterior» (p. 51). Otro tanto ocurre en *Dejemos hablar al viento*, cuando Medina entra en Santa María y contempla el letrero que reza: «ESCRITO POR BRAUSEN» (p. 143). El mayor error de este tipo de recursos se sitúa, principalmente, en su afuncionalidad, ya que el efecto que quieren conseguir ya ha sido logrado antes con procesos mucho más complejos. Tanto Verani (op. cit.) como Angel Rama («Onetti; el enclaustramiento del maestro», ECO, número 162, abril 1974, pp. 658-666) resaltan este hecho.

nas. Como dice Verani: «La imaginación creadora de Onetti nunca es metafísica e intelectual (...), sino que por el contrario, es una proyección de su circunstancia vital»<sup>41</sup>.

«Para sobrevivir es necesario inventar mundos compensatorios», afirma el propio Verani<sup>42</sup>. La saga de Santa María se convierte así, en muchos aspectos, en un inmenso análisis de la dialéctica dominación-sujeción, a través de una de las normas inherentes a todo proceso literario: los seres imaginados dependen de la mente que los imagina. Y saga que acaba por convertirse en una densa parábola de la supervivencia, apoyada en dos posturas enfrentadas a las que el escritor proporciona ricos matices: la aceptación y la rebeldía. *Dejemos hablar al viento* reduce con perfección la independencia de un esfuerzo —logrado en *La vida breve*— a su valor de palabra escrita: «Creemos que la literatura es un arte. Cosa sagrada, en consecuencia: jamás un medio sino un fin»<sup>43</sup>.

¿Qué distancia nos separa a nosotros, los lectores, de esta consideración cerrada y autosuficiente de la literatura? En su más perfecta paradoja Onetti ha reflejado las tres caras de un mismo fenómeno: la palabra como proyección creadora (*La vida breve*), erigiéndose en victoria final de una existencia mediocre; la palabra como medio de subsistencia (pensemos en *Para una tumba sin nombre*, «El álbum», o en algunas formas de narrar que se dan en esta etapa de su producción), con su poder distorsionador y superador de la realidad; y la palabra como apogeo destructivo (*Dejemos hablar al viento*). Tres vertientes que trazan con perfección la esencia del acto de la escritura, abarcando en su definición el ámbito que va desde el autor hasta los lectores: Juan Carlos Onetti ha ido contándonos historias de las que una y otra vez se nos decía que eran mentira. Nosotros, los lectores, acabamos por saberlo o tal vez lo supimos desde el principio, pero no por ello dejamos de sentir los ecos de esas emociones que destilaban sus narraciones. Esas historias de desengaño, escepticismo, derrota, opresión y sometimiento que «falsamente» se encarnaban en sus personajes; esas historias que forjaban nuevos sucesos de los que se nos aseguraba de nuevo que eran falsos, simple literatura, y volvían a despertar en nosotros nuevas sensaciones.

Santa María, «la ciudad maldita» o «la ciudad junto al río», no fue destruida por el fuego sino por la palabra que lo designa. Sin embargo, no por ello es menos verdad. Porque, ¿qué es la verdad a estas alturas?

EDUARDO BECERRA  
Universidad Autónoma de Madrid

41. Verani, Hugo J.: op. cit., p. 43.

42. Verani, Hugo J.: ibid., p. 41.

43. Onetti, Juan Carlos: «Divagaciones para un secretario». *Acción* (Montevideo), 24-X-1963, p. 19.