

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LA NARRATIVA DEL ÚLTIMO ONETTI.

ASESOR: FERNANDO CURIEL

ALUMNO: JAVIER VÁSQUEZ VÁSQUEZ.

CUENTA: 500035944



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

| | |
|-------------------------------------|-----|
| INTRODUCCIÓN | 3 |
| CAPÍTULO 1 | |
| Los personajes | 14 |
| Larsen | 15 |
| Díaz Grey | 22 |
| Malabia | 39 |
| CAPÍTULO 2 | |
| Santa María | 50 |
| CAPÍTULO 3 | |
| Una obra en expansión | 74 |
| El esquema | 79 |
| En busca de un prólogo | 80 |
| La matriz | 88 |
| CAPÍTULO 4 | |
| Lo que puede funcionar como epílogo | 96 |
| CONCLUSIÓN | 111 |
| Bibliografía | 122 |

INTRODUCCIÓN

La producción narrativa de Onetti se puede dividir en tres etapas, según Rodríguez Monegal.²

La primera se inicia con temas y formas narrativas inauguradas en *El pozo* (1939). La trama de esta novela contiene narraciones de sueños, deseos, fantasías y recuerdos borrosos de la primera juventud de Eladio Linacero, se incluye dentro del relato los procesos de la conciencia, la imaginación y la escritura misma desde su configuración hasta su función. El efecto producido es una sensación de caos y desaliento cuya única salvación se encuentra en la escritura misma. En este período, Rodríguez Monegal, incluye el relato *Tierra de nadie* (1941) que se caracteriza por ser caótico, fragmentario y de tono desesperanzado. La novela narra la vida de una generación incomunicada, sumida en una radical soledad. Habitantes sin fe, quizá enfermos, de Buenos Aires. Personajes física y afectivamente solitarios, dice Ángel Rama.³ Aparece, aquí, un personaje que llegará hasta

² Cf. Rodríguez, Monegal. Emir. Prólogo. *Obras completas de Juan Carlos Onetti*. Editorial Aguilar, México 1970, pág. 19-20

³ Cf. García Ramos Reinaldo, Compilador. *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. Ángel Rama "Origen de un novelista y de una generación literaria". Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, La Habana 1969, pág. 28

los últimos relatos de Onetti: Larsen. *Para esta noche* (1943) es la tercera novela de esta etapa, un relato de tinte policiaco. El personaje central es Osorio, activista fracasado que pretende huir de una anónima ciudad en guerra. La derrota y el encierro, como en las novelas anteriores, son una expresión existencial del personaje. Por otro lado, los cuentos que se inscriben en esta primera etapa son “Avenida de Mayo-diagonal norte-Avenida de Mayo” (1933); “El obstáculo”, (1935); “El posible Baldi” de (1936). Los cuentos publicados después de *El Pozo* (1939); “Los niños en el bosque” (1940); “Un sueño realizado” (1941); “Bienvenido Bob” (1944); “Esbjerg, en la costa” (1946) y otros publicados antes del 1950.

Toda la segunda etapa, señala Rodríguez Monegal en 1970, la cubre exclusivamente *La vida breve* (1950). La novela ocupa una posición ancilar en el *corpus* onettiano, porque cierra con claridad un momento narrativo y abre el nuevo al inaugura la saga de la mítica ciudad de Santa María y de uno de los personajes de más larga duración: Díaz Grey. Sobre esta novela, Josefina Ludmer afirma que narra la forma en que se construye el relato.⁴ Brausen, personaje central de la novela, expone el punto de partida y los motivos que lo llevan a construir o reconstruir su propia historia; y en segundo lugar, inventa y muestra los elementos para configurar la historia de Díaz-Grey y Santa María. Aparece un tercer relato que se desprende de ambos, el de Arce quien representa al anti-Brausen. Las tres historias se trenzan en una narración compleja y fantástica, llena de personajes y tópicos que continuarán más adelante en el *corpus*. Es pues, *La vida breve* (1950), la matriz narrativa de

⁴ “Si *La vida breve* es el relato del proceso de producción del relato”. Ludmer, Josefina, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Sudamérica, Buenos Aires 1977, pág. 46

donde nacerán la mayoría de los relatos que están por venir. Es la novela madre de donde nacerán múltiples historias que son naturalmente, parte del mismo mundo.

Tanto *Los adioses* (1954) como *La cara de la desgracia* (1960), ambas novelas cortas, se desarrollan fuera del mundo sanmarino; es decir, no cumplen el proyecto trazado en *La vida breve* (1950). Por eso, Rodríguez Monegal, afirma que estos relatos ocupan un momento transitorio en la trayectoria narrativa de Onetti. Momento que precede a la tercera etapa.

Para Rodríguez Monegal, la tercera etapa cumple con el proyecto anunciado en *La vida breve* (1950). La ciudad de Santa María es el mundo imaginario donde nacen, transitan y mueren una larga galería de personajes: Brausen, Díaz Grey, Larsen, Jorge Malabia, etc. Narradores que son, a la vez, personajes y autores de la ficción. Todos inmersos en un juego de espejos repitiéndose con nombres y rostros diferentes, inventándose o descubriendo una identidad en la misma ficción. Los relatos inscritos en esta etapa son: *Para una tumba sin nombre* (1959), *El astillero* (1961), *Juntacadáveres* (1964), *La novia robada* (1968), *La muerte y la niña* (1973). Con respecto a los cuentos, la lista es larga y concluyen con los relatos publicados antes de 1976: “La casa en la arena” (1949); “El álbum” (1953); “El infierno tan temido” (1957); “Jacob y el otro” (1961); “Justo el treintaiuno” (1964); “La novia robada” (1968); “La muerte y la niña” (1973); y “El perro tendrá su día” (1976).

Evidentemente la clasificación de Rodríguez Monegal queda incompleta, ya que cubre solamente los relatos publicados hasta 1970. Después de este años Onetti publica novelas y cuentos muy importantes en un narrativa como: *Dejemos hablar al viento*

(1979), *Cuando entonces* (1987), *Cuando ya no importe* (1993); y cuentos como *Presencia* (1978); y relatos breves de publicación postrera.

La clasificación de Rodríguez Monegal es un esfuerzo importante por tener una visión total de la obra de Onetti. Este trabajo crítico muestra, tempranamente, que el *corpus* en general tiene un diseño. La clasificación no está errada y devela un plan narrativo y un mundo perfectamente configurado. Sin embargo, es incompleta.

A la luz de la propuesta de Rodríguez Monegal, los relatos últimos de Onetti requieren un lugar en esta clasificación. La intención de nuestro trabajo es encontrar, para estos trabajos, no sólo un lugar en el *corpus* onettiano; sino también, un significado.

La reflexión sobre estas obras provoca algunos cuestionamientos que funcionan como punto de arranque. ¿Qué diferencia hay entre los relatos primeros y los últimos? ¿Porque qué caminos discurren sus relatos? ¿Qué pasa con sus personajes? ¿Qué pasa con Santa María?

Para dar respuesta a nuestros cuestionamientos tenemos una gran deuda con Ítalo Calvino, quien afirma que la novela moderna es una tipo de enciclopedia abierta; es decir, es una forma de conocimiento o un método de conocimiento y una red de conexiones entre los hechos, entre las personas y entre las cosas del mundo. Es un sistema de sistemas en el que cada componente o elemento condiciona a los otros y es condicionado por ellos.⁵

⁵ “El modelo de la red de los posibles [universos] puede, pues, concentrarse en las pocas páginas de un cuento de Borges, como puede servir de estructura portante a novelas largas o larguísimas, donde la densidad de concentración se reproduce en cada una de las partes. Pero diría que hoy la regla de ‘escribir breve’ se confirma también en las novelas largas, que presentan una estructura acumulativa, modular, combinatoria. Estas consideraciones fundamentan mi propuesta de lo que llamo ‘hipernovela’, y de la que he tratado de dar un ejemplo con *Si una noche de invierno un viajero*. Mi propósito era dar a conocer la esencia de lo novelesco concentrándola en diez comienzos de novelas, que desarrollan de las maneras más diferentes un núcleo común, y que actúan en un marco que los determina y está a su vez determinado por ellos. El mismo principio de muestrario de la multiplicidad potencial de lo narrable se halla en la base de otro libro mío *El castillo de*

Dicho de otro modo, cada objeto, relato o personaje, por mínimo que sea, está contemplado como el centro de una red de relaciones que el escritor puede seguir multiplicando de manera que sus descripciones y divagaciones se vuelvan infinitas. Cualquiera que sea el punto de partida, el discurso se ensancha para abarcar horizontes cada vez más vastos, y si se pudiera seguir desarrollándose en todas direcciones llegaría a abarcar el universo entero. A este sistema de sistemas, Calvino le llama hipernovela.

Como hipótesis podemos afirmar que toda la obra de Onetti es un texto unitario que sostiene un diseño específico; y que se desenvuelve en un discurso polifónico, que resulta ser interpretable en varios niveles.

Se hace múltiple cuando cambia la unicidad de un yo pensante (Brausen), por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo. Es pues un texto dialógico, polifónico y carnavalesco. La multiplicidad de lo narrable parte de un núcleo o matriz, *La vida breve* (1950), de donde se desprende un número amplio de cursos narrativos, produciendo una cierta unidad en los relatos, con cierta independencia con respecto al *corpus*, pero enlazados. Por otro lado, el *corpus* onettiano es una obra que intenta contener todas las historias posibles, no se afana por darle contornos claros y al parecer no tiene inicio y queda inconclusa por su propia necesidad.

La hipernovela, dice Calvino, es un modelo de red, donde lo que aplica para un relato breve se confirma también para novelas largas, incluso para todo el *corpus*. Presenta

los destinos cruzados, que quiere ser una especie de máquina de multiplicar las narraciones partiendo de los elementos icónicos de muchos significados posibles, como un baraja del tarot. Mi temperamento me lleva a „escribir breve” y estas estructuras me permiten unir la concentración de la invención y de la expresión con el sentido de las potencialidades infinitas”.

“Otro ejemplo de lo que llamo hipernovela es *La vida instrucción de uso* (La vie mode d`emploi) de George Perec, novela muy larga pero construida con muchas historias que se entrecruzan (no en vano su subtítulo es *Roman*, en plural), haciendo revivir el placer de los grandes ciclos, a la manera de Balzac”. Calvino, Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid 1989, Pág. 120

estructuras acumulativas, repetitivas, modulares y combinatorias. Está construida de muchas historias que se entrecruzan. Es un plan inmenso y al mismo tiempo acotado. Es el compendio de una tradición y la suma enciclopédica de saberes que dan forma a una imagen del mundo. Tiene sentido o dirección porque está construido con acumulaciones del pasado que se repiten, con ciertas variaciones del vértigo que produce el vacío que experimentan los personajes, y de la presencia simultánea y continua de la ironía y la angustia. En pocas palabras, es la forma en la que la presencia de un proyecto estructural (repeticiones) y lo imponderable de la pasión (vacío) se convierten en una sola cosa, la novela.

Mirar el *corpus* narrativo de Onetti como una hipernovela, como una obra que se expande, aclara las diversas dudas respecto a la parte última de su narrativa. Por ejemplo, una vez quemada la ciudad de Santa María en 1979 por sus habitantes, el *corpus* debería terminar. El proyecto sanmarino que menciona Monegal quedaría concluido, sin embargo, los relatos continúan. ¿Qué pasa con los personajes; dónde habitan; qué hacen; qué sueñan; qué sufren; qué forma tienen sus relatos y cuáles son sus temas?

En principio es importante, para nuestro trabajo, seguir el camino de los personajes que nacen desde los primeros relatos y que llegan al final del *corpus*, y de la misma ciudad de Santa María que presenta un desarrollo muy similar al de sus habitantes.

Un relato incluye a otros en una especie de intratextualidad; o un texto refiere a otro, en una estrecha relación intertextual; así, un relato es el germen de otro, un personaje inventa a otro personaje que será el narrador de otro relato. Por ejemplo, Larsen aparece por primera vez en *Tierra de nadie* (1941), es el héroe de la novela *Juntacadáveres* (1962) y somos testigos de su muerte en *El astillero* (1961). Medina nace en *La vida breve* (1950);

aparece en el cuento “El perro tendrá su día” (1976) y es el narrador de *Dejemos hablar al viento* (1984). Y así sucede con otros personajes.

Un gran número de relatos tiene un antecedente en otro texto. Y para algunos personajes sucede lo mismo. Aunque no posean el mismo nombre, un personaje continúa a otro. Linacero es el germen de Brausen, y Carr es sucesor de ellos. Larsen, Medina, Lamas son de la misma estirpe; así como Díaz Grey y Jorge Malabia. Cada uno de ellos se dedica a contar historias por el placer de hacerlo.

De las mujeres no podemos decir menos: la Queca, Miriam, Rita, Julita, Angélica Inés, Frieda, Magda, Maria Bonita, Nelly e Irene etc. En realidad todas ellas son repeticiones o variaciones del mismo personaje. Todas ellas viven la misma sucia cotidianidad. Algunas de ellas son locas o prostitutas envejecidas, decrepitas; otras ilusas, soñadoras o víctimas decepcionadas. Viven o sobreviven hastiadas de la vida. Solitarias o acompañadas, es lo mismo. Habitan un departamento en Buenos Aires, Montevideo, Lavanda o una mansión en Santa María.

Sin embargo, y a pesar de las similitudes, cada personaje tiene una forma particular de enfrentar la vida, de darle forma a su fracaso. Por ejemplo, Brausen después del fracaso en su vida sentimental, laboral y social, inventa una ciudad; Diaz-Grey nació viejo y derrotado, asume el gusto de contar historias; Larsen sufre la imposible tarea de establecer un prostíbulo en una sociedad de doble moral; se convierte en un fantasma después de su fracaso. Malabia entiende que nada es importante, que todo es basura y pasa el tiempo observando e inventando desgracias. Pero todos aceptan su destino, nuestro destino, la muerte. Su particular postura frente a la vida, a la sociedad y al ámbito sentimental es de una placentera indiferencia, es quizá lo que van ganando todos los

personajes onettianos; es más, indiferencia no sólo frente a la sociedad o al mundo pequeño burgués; sino al amor, a la vida, a la muerte misma. Tal vez esa sea su única sabiduría.

Los personajes cumplen con una trayectoria bien clara. Onetti los inventa y los conduce a través de un proceso (narrativo) de vida, decadencia, fracaso y muerte. Destino inescrutable e inevitable. Los personajes hagan lo que hagan no pueden escapar a su destino último y esta realidad los asalta en cada momento. Todo lo demás es superficial. Y este destino de decadencia, fracaso y muerte es evidente en la narrativa última de Onetti.

Larsen fracasa al intentar establecer el primer prostíbulo en Santa María, la hipocresía social y las presiones de la iglesia lo condenan al exilio. Cinco años más tarde, de regreso a la ciudad, sin muchos deseos de vivir, encarna el fracaso y acepta su destino. Ya no importa la derrota o el éxito. Va y viene de la ciudad a paso lento, lo vemos como un espectro; como un aparecido. Es la imagen de un alma en pena. Al final de la novela *El astillero* (1961) muere y así cumple con su destino. En *Dejemos hablar al viento* (1979) reaparece como lo que siempre ha sido, un espectro. Sirve de inspiración a un nuevo héroe fracasado, Medina. Cuando parecía que el personaje había cumplido con su trayectoria, Onetti lo vuelve a presentar, más vivo que nunca, en uno de sus últimos cuentos “La Araucaria” (1993), ahora es un sacerdote que recibe la confesión de los pecadores en una sierra del cono sur.

Díaz-Grey nace adulto y médico en *La vida breve* (1950) sin pasado y paralelamente a la ciudad de Santa María. Se convierte en un personaje importante de la ciudad en *Juntacadáveres* (1963); asume la narración en la historia de Rita y el chivo en el relato *Para una tumba sin nombre* (1956); continua como narrador en el cuento “La casa en la arena” (1949) donde ya ejerce la actividad ilícita de vender morfina. Es un personaje

testigo de los acontecimientos de la ciudad en muchos relatos. En una de las últimas novelas *Cuando entonces* (1987) aparece casado con la siempre niña Angélica Inés Petrus. Se ve más viejo, aislado, exiliado en su misma ciudad, ahora desolada. Abandonado por sus amigos, que prefirieron huir de la ciudad después de la catástrofe. Viejo, borracho, sin pasado, espera pacientemente la muerte.

La presencia de Jorge Malabia es doble; por un lado, narrador; y por otro, personaje. Es a penas adolescente en *Juntacadáveres* (1963), es el hijo menor de la estirpe Malabia, heredero del periódico *El liberal*. Hermano y sombra de Federico el finado, amante de la enloquecida Julita, viuda del hermano. Un perezoso pequeño burgués, que inventa desgracias. Su obra cumbre es la invención y la representación de la muerte de Rita y el chivo en *Para una tumba sin nombre* (1956). Narrador anónimo de muchas historias. Es todavía personaje central del cuento “Presencia” (1978), uno de los últimos relatos de Onetti; lo vemos envejecido, sólo en una ciudad extraña, en plena edad maldita.

Juan Manuel Brausen es el personaje responsable de echar andar la rueda de la ficción para Santa María. Aunque la mayoría de los narradores lo reconocen como autor es una presencia ausente en muchos relatos. Está y no está, los narradores lo evocan e invocan hasta los últimos relatos. Es el omnipresente en la ficción, padre y guía para los narradores. Lo relevante es que el personaje Brausen tiene una continuidad en todo el *corpus* onettiano.

Santa María también tiene una trayectoria. Es como la obra misma, va expandiéndose. Tiene su nacimiento en *La vida breve* (1951). Se despliega, según las necesidades de los narradores, en múltiples historias. Y con Medina, da por finalizada la saga de la ciudad en *Dejemos hablar al viento* (1979). Aunque la saga esté concluida, vuelve a aparecer como una sombra de lo que fue, en *Cuando entonces* (1987).

La hipótesis que propongo se sostiene en el concepto de hipernovela de Calvino, y ofrezco otra clasificación de la obra de Onetti derivada de la de Rodríguez Monegal. Mirando el *corpus* en su conjunto y considerándolo como un solo relato, enumero tres momentos o etapas que tomo de la retórica clásica: el prólogo, el desarrollo, y el epílogo.

a).- La primera etapa se inicia con lo que podría funcionar como prólogo. *El Pozo* (1939), cuentos y otras novelas antes de *La vida breve* (1950), anticipan lo que va a ser el proyecto general. En estos primeros relatos aparece la voz narrativa en primera persona que se mantendrá en casi todos los relatos posteriores. El tema de la soledad en el espacio urbano también se mantiene, así como la prostitución, la homosexualidad, el homicidio, etc. El tono desesperanzado es permanente. Las preocupaciones por la escritura como tema y la ficción como elementos que integran el relato tienen su primera manifestación en esta etapa. También aparecen personajes habitantes del fracaso que van a desarrollarse más adelante.

b).- La segunda parte de nuestra clasificación se inicia con *La vida breve* (1950) y termina con *Dejemos hablar al viento* (1979). En esta etapa se desarrollan ampliamente los temas y personajes ya anunciados. Entre novelas y cuentos suman 18 relatos. Es propiamente el cuerpo de la hipernovela. Aparece la ciudad de Santa María como un espacio en expansión. Onetti inventa a Brausen; éste a Díaz Grey, Malabia y Medina y les otorga autonomía narrativa. Los relatos tienen como punto de partida un personaje o una situación, pero éstos se dispersan y multiplican en diferentes direcciones manteniendo una relación casi orgánica, una intertextualidad. Aunque las historias son independientes se cruzan unas con otras, se complementan, o una es secuencia de la otra; y porque no, también se pueden contradecir. El mundo narrativo se ensancha hasta desbordarse, para

finalmente terminar con la muerte de algunos personajes, la decrepitud y dispersión de otros, y la ciudad incinerada.

c).- Todos los relatos publicados después de la novela *Dejemos hablar al viento* (1979) son la tercera etapa, lo que llamamos el epílogo del *corpus*. Incluye dos novelas y doce cuentos publicados; y otros inéditos. Relatos que Rodríguez Monegal no pudo incluir en su clasificación de 1970. En esta etapa se recapitulan, resumen, enfatizan, condensan y concluyen temas y personajes que se presentaron desde 1939. Sobre la ciudad que conocimos se levantan otras colonias en “progreso” industrial y comercial, pero de Santa María queda muy poco. En resumen, en estos relatos los viejos personajes mueren, los jóvenes envejecen, los decrepitos homosexuales y prostitutas se mueren de hambre y desamor, los niños asesinan. Continúa el suicidio, el homicidio, el incesto, el hambre, la muerte, *ad infinitum*. En estos últimos relatos Onetti narra una agonía larga y dolorosa.

CAPITULO 1

LOS PERSONAJES

Por lo general, los personajes onettianos mantienen una continuidad a lo largo de los diferentes relatos. Incluso en la evolución de ellos podemos distinguir las partes que componen sus historias, partes que aplican también para las novelas: un prólogo, un desarrollo y un epílogo. Los vemos nacer o gestarse en un relato; luego, en otros, somos testigos de su muy particular paso por la vida; y finalmente leemos, en relatos ulteriores, la última parte de la existencia literaria de dichos personajes. Los vemos nacer y también los vemos morir. O peor aún, los vemos decaer, convertirse en seres decrepitos, reducirse en fantasma de carne y hueso.

De la galería de personajes de este mundo literario hay algunos dedicados a narrar el fracaso y la derrota de ellos mismos y de otros. Los infiernos y las desgracias propias y ajenas. Son personajes rebeldes sin rebeldía, desesperanzados, solitarios, indiferentes, derrotados. Sin aspiraciones, sin deseos de ganar ninguna batalla; excepto la de la imaginación.

Con una visión particular de la vida, estos personajes miran y quieren atrapar la imagen del mundo en descomposición con la escritura, un mundo engarzado con realidades imaginadas. Realidad e imaginación se combinan y se confunden en estos relatos. Los narradores configuran también historias donde el sueño y la locura se tocan mutuamente.

Linacero:

Me gustaría escribir la historia de una alma, de ella sola, sin los sucesos, en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde [...] ⁶

De toda la lista de personajes, nos interesan tres específicamente: Larsen, Díaz Grey y Jorge Malabia. La razón es muy sencilla, están prácticamente a lo largo de la obra. Tres personajes que representan tres formas de existir.

En primer lugar, nos ocuparemos de Larsen: el proxeneta, el soñador, el artista fracasado, el trasgresor de la vida tranquila de un pueblo recién nombrado ciudad. En un segundo momento, nuestra atención es para Díaz Grey: médico cuarentón, hasta cierto punto decrepito, narrador de otras historias y de la propia, testigo y habitante distinguido de la ciudad. Y por último, Jorge Malabia: adolescente, rebelde, aprendiz de poeta, narrador, inventor de historias y representante de ellas. Tres personajes, tres fracasos.

Larsen

¿Quién es Larsen?

Es quizá el personaje onettiano de más larga duración. Aparece en *Tierra de nadie* (1941). Es el héroe de *Juntacadáveres* (1964), *El astillero* (1961) y todavía aparece en

⁶Onetti, Juan Carlos, *Obras escogidas*, Prol Emir Rodríguez Monegal. Aguilar, España 1970, pág. 50

Dejemos hablar al viento (1979). Y ¡sorpresa!; vuelve en un cuento de los últimos que llegó a publicarse todavía en vida del autor “La Araucaria” (1993).

A pesar de todas las nominaciones: Larsen, Lanza, Junta, Juntacadáveres, apenas tenemos una idea muy vaga de quién es el personaje muchas páginas adelante. Al principio tal vez sepamos que es gordo. “El gordo Larsen”, lo llamaban en *Tierra de nadie* (1941), con una edad mayor de cuarenta años, con canas o tal vez sin ellas, con vello en las orejas, blanco de piel, con bigote ralo y gris, portador de sombrero y gabardina.

Los personajes de Onetti son como los define el mismo Jorge Malabia cuando se refiere a Barthé en *Juntacadáveres* (1964).

No es una persona: es como todos los habitantes en esta franja del río, una determinada intensidad de existencia que ocupa, se envasa en su forma particular de manía [...] ⁷

Una manía, un objeto, un defecto, una función definen a los personajes. ¿Qué es lo que define a Larsen? A mi juicio su actitud de proxeneta, el parado de macró, “perniabierto” estirándose los puños de la camisa, una postura de guapo. O tal vez la imagen del fracaso. O quizá su existencia casi fantasmal. Cada lector tendrá que construir su propia imagen sobre el personaje, según le sugiera la lectura.

Por otro lado, la vida de Larsen, dentro de la narrativa es muy reveladora para entender el significado, si esto es posible, de la obra total de Onetti. Primero, de Larsen se sabe muy poco o nada de la vida anterior a los relatos, de tal forma sólo tenemos su inmediatez. Ya se dijo, aparece desde la segunda novela en 1941, ya entrado en años; y su última aparición lo hace como un espectro en 1979. En ese lapso el personaje sufre

⁷ Onetti, Juan Carlos, *Juntacadáveres*, La oveja negra, Colombia 1984, pág. 23

cambios dramáticos. Es apenas una presencia en *Tierra de nadie* (1941), un esbozo de personaje. Más adelante es el héroe de dos novelas, *Juntacadáveres* (1964), donde fracasa en su intento por establecer un prostíbulo en Santa María. Artista fracasado, así lo llama el propio Onetti, según Hugo J Verani.⁸ Finalmente muere biológicamente en *El astillero* (1961) y todavía fantasmagóricamente aparece en *Dejemos hablar al viento* (1979).

Propongo que sigamos su camino. En *Tierra de nadie* (1941) la presencia del personaje es muy breve y temprana. Lo vemos entrar a una habitación desde el primer capítulo. [El prólogo]

“Larsen cerró: avanzaba lentamente, bajo y redondo, las manos en el sobretodo oscuro”. [Poco más adelante] La pequeña boca de Larsen, fruncida, señaló el revólver. [...] Larsen lo miraba [al revólver] con un pequeño brillo en los ojos apretados. [...] y luego] Larsen se acomodó los puños de la camisa, que le cubrían la media mano [...] ⁹

Lo vemos tomar el diario, escupir hacia la ventana, respirar ruidosamente, acomodarse el sombrero, quedarse inmóvil, mirarse las uñas. Sabemos que está en Buenos Aires y que tiene una relación amistosa y de complicidad con Óscar. En lo restante de la novela la aparición de Larsen es muy esporádica y breve.

Juntacadáveres (1964) es una obra que se ocupa de dos personajes principalmente. El primero de ellos, en orden de aparición, es Larsen. El segundo, el propio narrador, Jorge Malabia. Ya se ha señalado el dato de que *El astillero* (1961), se publica tres años antes que *Juntacadáveres* (1964); lo que significa que primero leemos sobre la

⁸ En sus declaraciones periodísticas Onetti sugiere repetidas veces, en referencia siempre a Larsen y su prostíbulo: Larsen “era un hombre que sufría por su arte. Su arte era obtener una forma de prostitución perfecta”. En otra entrevista dice que Larsen era un “artista fracasado”, porque “tenía el sueño del prostíbulo perfecto que nunca pudo realizar”. El nivel de significación sugerido por Onetti no se limita, sin embargo, a las actividades de Larsen en *Juntacadáveres*.” Verani, Hugo J, *Onetti: el ritual de la impostura*, Montes Avila Editores, Caracas 1981, Pág. 218

⁹ Onetti, Juan Carlos, *Tierra de nadie*, Grijalbo Mondadori, Barcelona 1996, pág. 14

muerte de Larsen acaecida en *El astillero* (1961) y luego leemos el relato que le precede, la fallida empresa del prostíbulo en *Juntacadáveres* (1964) y la expulsión del personaje al exilio.¹⁰ El dato revela la concepción del personaje inmerso en una saga. Esa misma situación ocurre con otros personajes o incluso con la misma ciudad. Por eso no sería raro que Onetti o cualquiera de sus personajes pueda inventar una historia sobre Larsen anterior a *Tierra de nadie* (1941). Esto sugiere que los personajes de Onetti siempre podrán tener una historia anterior o a la saga que protagonizan. Esto es posible porque el autor nos presenta a sus personajes ya en una edad madura, siempre con la posibilidad de inventarles un pasado; excepto a Malabia.

Juntacadáveres (1964) es la obra donde tenemos más certeza de la presencia del personaje. Lo vemos llegar al pueblo en el ferrocarril con tres mujeres (cadáveres-prostitutas); lo vemos trabajar en *El liberal*, periódico de Santa María; platicar con Díaz Grey; con Barthé; la matrona de *La tora*; se menciona muy brevemente que vivió hace años en Rosario. En esta novela tenemos más noticias de su aspecto físico, lo describe Malabia como gordo, tal vez cincuentón. Sabemos de su lucha por establecer su prostíbulo, empresa imposible, y finalmente del fracaso de la misma. Podemos decir que Larsen encarna un impulso por ganarle una batalla a la vida y a la hipocresía de un pueblucho

¹⁰ “La primera noticia del tema de Juntacadáveres, apertura y clausura de hasta la fecha único prostíbulo de Santa María, aparece en „Thalassa”, Capítulo XVI, Segunda Parte, de *La vida breve* (1950), y reaparece en *Una tumba sin nombre* (1959). Y estaría de acuerdo con quien advirtiera un indicio del mismo en „El álbum” (1953).”

“Después de la novela de 1959, Juan Carlos Onetti se entrega de lleno a la historia del prostíbulo: primer descenso de Junta Larsen a Santa María. Empero, ya avanzado el manuscrito, mientras camina por un pasillo, golpea a Onetti el torrente de imágenes del fin de Larsen: vertiente que aplaza, reemplaza el caudal original. El fin de Larsen constituye, justamente, la anécdota del *El astillero* (1961): no obstante la clausura del burdel y su expulsión de la ciudad, Larsen regresa a Santa María y se hace cargo de los astilleros de D. Jeremías Petrus. No es sino tres años más tarde que por fin aparece publicado el manuscrito de *Juntacadáveres* (1964): manuscrito que se desprendiera de *El astillero*. El nudo después del desenlace.” Curiel, Fernando, *Onetti: Calculado infortunio*. Premia, México 1984, pág. 118

recién declarado ciudad. Impulso que se va diluyendo entre la burocracia y la moral del pueblo. Larsen es echado de la ciudad por la presión que ejercía el clero a la autoridad de Santa María, convirtiéndolo en persona *non grata*. Se le acusa de corromper a los hombres del pueblo.

En *El astillero* (1961) vuelve a Santa María. Cinco años más tarde lo tenemos de nuevo, más gordo, más viejo.

[...] Larsen bajó una mañana en la parada de los “omnibuses” que llegan de Colón, puso un momento la valija en el suelo para estirar hacia los nudillos los puños de seda de la camisa, y empezó a entrar en Santa María, poco después de terminar la lluvia, lento y balanceándose, tal vez más gordo, más bajo, confundible y domado en apariencia.¹¹

Más solo que nunca, Larsen camina silencioso por la ciudad como un fantasma. O mejor dicho, como un resucitado. Vestido con la elegancia de siempre, con ropa de seda y sombrero, es casi una presencia fantasmal. Sin embargo, a pesar del ánimo desgastado por los años, es todavía un pequeño impulso de vida. En esa línea se manifiesta el personaje, como una presencia ausente. Larsen aparecía silenciosamente y desaparecía por semanas. No se dejaba ver con facilidad, siempre evasivo. Pero aún la gente murmuraba sobre él.

En principio se nos narra la entrevista que sostiene con Jeremías Petrus para que Junta asuma la responsabilidad de administrar el astillero en ruinas. Al cabo de algunos sucesos se da cuenta de lo inútil de la empresa condenada al fracaso. Por lo mismo, es permisible al saqueo de los bienes que quedan del astillero. Tiene todavía un leve intento por relacionarse sentimentalmente con Angélica Inés. Muere físicamente al final de la obra al parecer de pulmonía o de otro mal, no importa. Su muerte sólo es un trámite. Ya desde su

¹¹ Onetti, Juan Carlos, *El astillero*, La oveja negra, Colombia 1984, pág. 211

llegada a Santa María era un hombre muerto. El mismo narrador, que nunca da la cara, lo muestra como un aparecido, como espectro. Es la imagen brumosa de la indiferencia y la desesperanza por la vida. Un fantasma de carne y hueso.

Son muchos los que aseguran haberlo visto en aquel mediodía de fines de otoño. Algunos insisten en su actitud de resucitado, en los modos con que, exageradamente, casi una caricatura, intentó reproducir la pereza, la ironía, el atenuado desdén de las posturas y las expresiones de cinco años antes [...] ¹²

Es relevante que en la narración no haya datos precisos, la misma narración parece estar sustentada sólo en rumores, así como los relatos que cuentan la aparición de espectros, almas en pena o fantasmas.

Las dos novelas *Juntacadáveres* (1964) y *El astillero* (1961) contienen lo que podría definirse como el desarrollo del personaje. En las dos se narra el impulso del personaje por establecer o hacer prosperar empresas condenadas al fracaso.

Finalmente en *Dejemos hablar al viento* (1979) se concluye la vida literaria del personaje. Larsen es ahora sólo un recuerdo; el sueño o pesadilla de un personaje llamado Medina que viene a ser una especie de sucesor. A la mitad de la novela, en una especie de delirio o pesadilla, Larsen invita a Medina para que continúe la ficción, lo conmina a que invente su propia Santa María.

La imagen espectral de Larsen, en *Dejemos hablar al viento* (1979), no es inmaterial; por el contrario, la aparición presenta un cuerpo en descomposición. Pareciera que se ha levantado de la tumba. Una especie de resucitado tardío. Quizá en todo esto haya una alusión al Lázaro bíblico, el resucitado.

¹² *Ibidem*, pág. 211

Iba a firmar la carta [dice Medina] cuando golpearon nuevamente la puerta. No era Gurisa, era un hombre con sombrero, con un agradable olor salvaje a tierra húmeda, a espacios remotos, un desconocido [...] y entro lento y balanceándose, flaco, bajo, confundible y domado en apariencia [...]

-Yo estaba un poco borracho ya que aquel hombre había muerto hace años atrás. Fue a sentarse en la silla que yo había usado para escribir mi carta; la hizo girar para darme el perfil.

-¿Larsen...? Larsen –Murmuré, con voz de funeral.

-¿Porqué no me llamaste Juntacadáveres? Junta. [...]

Lo ví manotear los gusanos que le resbalaban de nariz a boca, distraído y resignado. Cuando había varios viboreando en el parquet adelantaba un zapato y los hacía morir con un ruido de suspiro corto y repetido.¹³

Aparentemente esta es la última aparición del personaje. Pero es el mismo Onetti quien afirma que puede inventar algo para que vuelva a aparecer. No se resigna a su muerte. Es especialmente interesante y reveladora esta afirmación, porque no tendría que ser el final del personaje. Por alguna magia o truco el personaje podría aparecer en otro relato. Lo que implica que puede no ser la última vez que sepamos de él.

¡Sorpresa!

En el cuento “La araucaria”, fechado en 1993 y publicado en 1994, aparece el personaje o un homónimo, en una aventura totalmente diferente a las que habíamos conocido.

El padre Larsen bajó de la mula cuando ésta se negó a trepar por la calle empinada del villorrio. Vestía una sotana que había sido negra y ahora se inclinaba decidida a un verde botella, hijo de los años y la indiferencia. Continuó a pie, deteniéndose cada media cuadra para respirar con la boca entreabierta y diciéndose que debía dejar de fumar.¹⁴

¹³ Onetti, Juan Carlos, *Dejemos hablar al viento*, Seix Barral, México 1984, pág. 135

¹⁴ Onetti, Juan Carlos, *Cuentos completos*, Alfagura, México 1994, pág. 463

Vestido o disfrazado de sacerdote, sube la pendiente de una calle de algún pueblo situado, tal vez en una sierra. Lleva el alivio a los moribundos a través de la confesión de los pecados. El texto no deja de parecerse irónico hay hasta cierto humor.

No hay más datos.

El cuento abre la posibilidad de la invención de muchos relatos más, si Onetti hubiese tenido el tiempo para escribirlos. O bien esta aparición podría funcionar como epílogo de la vida literaria de la larga aventura del personaje.

Díaz Grey¹⁵

Es el segundo personaje de más larga duración. Es médico, nació médico a los cuarenta años. Sin pasado, siempre residente de Santa María. Somos testigos de su nacimiento, o mejor dicho de su invención al mismo tiempo que nace la ciudad en *La vida breve* (1950). Al igual que Larsen, nos vamos enterando gradualmente de las características físicas, morales, psicológicas, hasta ideológicas; sus pasatiempos, sus filias y sus fobias. A veces lo encontramos entre libros de medicina, psicología, marxismo. Otras, en su consultorio, con la seductora Elena Salas o en el bar de la ciudad, entre copa y copa, con el esposo de la señora Salas.

¹⁵ “Es importante observar por otra parte que en *La vida breve* la alegoría está encarnada: es decir, Díaz Grey no es de ninguna manera únicamente un símbolo que representa a la criatura de ficción, sino que, por encima de eso, es un personaje en el cual la pregunta sobre el origen y el sentido de la vida humana se plantea desde una perspectiva existencial y no meramente estética. En otras palabras: Díaz Grey no es meramente un tipo literario, sino un auténtico y complejo personaje. Su carácter de personaje posibilita la existencia en él de un problema de identidad, que sería impensable si se tratara de una mera figura simbólica centro de un juego literario.”

“El problema de identidad localizable en Díaz Grey se relaciona con el hecho de que su creador lo ha despojado de un pasado [...]” Molina, Juan Manuel, *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*, Verlag Peter Lang, Frankfurt 1982, pág. 156

Díaz Grey es el producto de la imaginación y de la propia experiencia de Brausen. Ambos elementos se conjugan para dar lugar a los personajes de Onetti. Por ejemplo Brausen y Díaz Grey son criaturas que se corresponden parcialmente, lo mismo que el Onetti escritor con Brausen. En este mismo sentido, la creación del doctor es un intento de auto-conocimiento del creador, afirma Carmen Ruiz.¹⁶ El personaje es creado con parte de los residuos de la propia derrota, con los elementos del desastre.

Estaba, un poco enloquecido [dice Brausen], jugando con la ampolla, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos Santa María, [...]. Este médico debía poseer un pasado tal vez decisivo y explicatorio que a mí no me interesa; la resolución fanática, no basada en la moral ni dogma, de cortarse la mano antes de provocar un aborto; debía usar anteojos gruesos, tener un cuerpo pequeño como el mío, el pelo escaso y de un rubio que confundía las canas; éste médico debía moverse en un consultorio donde las vitrinas, los instrumentos y los frascos opacos ocupaban un lugar subalterno.¹⁷

¹⁶ “Personajes que surgen de lo cotidiano, sin trayectoria heroica que se cuestionan sin cesar, porque como bien observó Mijail Bajtín el novelista de nuestro tiempo ya no describe al héroe, sino que ilumina su autoconciencia para que se describa. Los personajes adquieren así sentido en tanto en cuanto se enfrentan con su propia vida y se proyectan hacia la realidad que los circunda obligándonos siempre a valorar sus percepciones desde su especial punto de vista. No hay pues entorno real, sino el significado de unos hechos que cobran sentido en función del personaje. Y el escritor debe introducirnos en el horizonte del propio personaje, en su perspectiva, obligándolo a que se reconozca ante nosotros. O para emplear palabras de Bajtín: Toda la realidad llega a ser elemento de autoconciencia. El autor no deja para sí mismo, es decir, en su único horizonte, ni una sola definición importante, ni una sola señal, ni un solo rasgo del héroe; nos introduce a su horizonte, nos arroja al crisol de su autoconciencia .

La configuración del personaje como nítido proceso de autoconocimiento es muy perceptible en toda la obra de Onetti, sus personajes se preguntan, se cuestionan, se analizan, reconocen lo que les rodea, se apropian de su ámbito desde su parcial punto de vista, y desde sus limitaciones se proyectan cuando crean otros seres u otros espacios. Onetti los suele convertir habitualmente en testigos en los que inciden las limitaciones de perspectiva o de conocimiento de los hechos. Del mismo modo que gusta de repetir el relato dentro del relato, el espacio dentro del espacio, nos muestra el personaje dentro del personaje, y la razón estriba en que cree firmemente en la indeterminación como principio fundador, y que en el mundo autónomo de la ficción sólo existen puntos de vista” Carmen Ruiz Barrionuevo, “La invención del personaje en los relatos de Onetti”. *La obra de Juan Carlos Onetti*, Centre de Recherches Latino-Americanas Université de Poitiers, Editorial Espiral Hispano Americana, España 1990, pág. 60

¹⁷ Onetti, Juan Carlos, *La vida breve*, Editorial Ana & Mario Muchnik, España 1994, pág. 24

El parto de los personajes y la ciudad es lento, doloroso. Es, como ya se dijo, producto y reflejo de la vida. Juan Maria Brausen oficinista, publicista, escritor, despedido de la agencia de publicidad Mcleod, decepcionado de la vida matrimonial y defraudado por los amigos, enloquecido por una vida llena de malentendidos, construye un relato a partir de una profunda y sentida vulnerabilidad.

Recostado en el respaldo de la silla estuve mirando el retrato [de Gertrudis], esperé confiado las frases imprescindibles para salvarme. En algún momento de la noche, Gertrudis tendría que saltar del marco plateado del retrato para aguardar su turno en la antesala de Díaz Grey, entrar en el consultorio, hacer temblar el medallón entre los dos pechos, demasiado grandes para su reconquistado cuerpo de muchacha. [...] Ella, la remota Gertrudis de Montevideo, terminaría por entrar al consultorio de Díaz Grey; y yo mantendría el cuerpo débil del médico, administraría su pelo escaso, la línea fina de la boca, para poder esconderme en él, abrir la puerta del consultorio a la Gertrudis de la fotografía.¹⁸

Los personajes y la ciudad aparecen revelados más que inventados. Nacen a partir de la necesidad de Brausen de escribir un argumento para el cine. Dicho argumento se desvirtúa y lo que debería de ser una historia policiaca con elemento como el homicidio, la venta ilícita de morfina, la prostitución, se convierte en una red de historias que aparentemente no tiene una ruta definida. La novela relata la manera en que Brausen inventa a los personajes y a la ciudad. El nacimiento es lento e inseguro, sin un destino claro.

No estoy seguro todavía [dice Brausen], pero creo que tengo, una idea apenas [...] Hay un viejo, un médico, que vende morfina [...] Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco [...] El médico vive en Santa María.¹⁹

¹⁸ *Ibidem*, pág. 42

¹⁹ *Ibidem*, pág. 4

Volviendo al personaje, si quisiéramos construir un retrato de Díaz Grey tendríamos que hacer una búsqueda exhaustiva a lo largo de la obra onettiana. Y encontraríamos fragmentos en algunos casos dudosos y ambiguos. Sin embargo, ya desde *La vida breve* (1950) aparece con ciertas características: usa lentes; es bajo de estatura; calvo; no sé por qué tengo la impresión de que usa bigote; es un poco gordo; si no viejo, cansado; ya en la edad maldita; sin un pasado. Un pasado que Brausen niega darle porque no explican nada, según el narrador. A pesar de ello, Díaz Grey busca las razones que expliquen su existencia y desolación, ejemplo “La casa en la arena” (1949).

En el argumento de Brausen, el médico vende recetas de morfina a una mujer que lo seduce. Díaz-Grey junto con Elena Salas y el marido son la base del argumento. Salen de la ciudad en busca de un tal Oscar el inglés. El doctor continúa con la venta de recetas. Hay un suicidio. La policía los persigue y termina el relato con la huida de los personajes en medio del carnaval de Santa María, confundiéndose entre todos los habitantes disfrazados.

Lo relevante en torno a la figura de Díaz-Grey es que cobra conciencia de sí, como si admitiera que es la creación de un ser supremo. El propio personaje asegura que alguien está escribiendo este relato sobre él. Afirma que existe un tal Brausen, y que éste ha inventado todo lo que hay en Santa María. Como si el personaje estuviera consciente de su creador y de la propia vida como una creatura de papel. ¿Novela fantástica?

Ir [dice Díaz-Grey] moviéndose como un animal o como Brausen en un huerto para examinar y nombrar cada tono verde, cada falsa transparencia del follaje, cada rama tierna, cada perfume, cada pequeña nube, cada reflejo en el río [...]²⁰

²⁰ *Ibidem*, pág. 161

Dentro de la novela, Díaz Grey se independiza poco a poco del autor y se adueña del relato para al final asumir la narración. La novela termina en la voz del doctor y Brausen se convierte en el personaje de su personaje, es la invención de su invención. Así el médico nace como personaje y gradualmente se convierte en el narrador que sustituye al mismo Brausen.

Puedo alejarme tranquilo; [termina la novela Díaz Grey] cruzo la plazoleta y usted camina a mi lado [le dice a Lagos], 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.²¹

La novela termina cuando los personajes huyen de la policía en pleno carnaval. Y al final de *La vida breve* (1950) Díaz Grey se ha constituido como ser literario completamente. En esta novela se anticipa el personaje que va a desarrollarse en los relatos siguientes.

El desarrollo de Díaz Grey en la narrativa tiene dos vertientes, una como personaje y otra como narrador. No es la intención de este trabajo revisar ambos aspectos. Nos limitaremos a mostrar de manera general la presencia del personaje.

Después de *La vida breve* (1950) Díaz Grey se convierte, junto a la figura de Jorge Malabia, en una de las presencias más constantes en la obra total de Onetti, ya sea como narrador o personaje. Cada uno de ellos imprime una visión muy particular de los hechos, sucesos, habitantes, incluso de la misma ciudad de Santa María.

²¹ *Ibidem*, pag. 328

En *Juntacadáveres* (1964), ya bien instalado en la ciudad, Díaz Grey sufre o finge reumatismo o la invalidez de una pierna. Usa un bastón que le da, al doctor, un aire de personaje respetable. Tiene una creciente afición por el alcohol. Asiste asiduamente a la cantina de la ciudad. Juega al póker en el club del progreso. Es en ciertos momentos el hombre de ciencia, una voz importante del pueblucho llamado Santa María. Es uno de los notables, una celebridad, como se revela en *Para una tumba sin nombre* (1959).

Aunque cumple un papel menor en la novela *Juntacadáveres* (1964), se encarga de reunir a Lanza con Barthé con miras a la apertura del prostíbulo. Aparece ya envejecido, por lo menos en apariencia.

Junta se detuvo de golpe, perniabierto, sardónico, dejando avanzar el vientre, frente a la silla donde Díaz-Grey hacía girar el bastón entre la rodillas.²²

Unas páginas más adelante.

[...]

- Sí –dijo Díaz-Grey-. Entiendo – se apoyo en el bastón para levantarse-. Un poco de reumatismo- explico sonriendo.

[...]

Iban bajando la escalera, entrando en el viento frío que se metía desde la calle; Díaz-Grey, con los ojos entornados y el bastón colgado de un brazo, apoyándose en el pasamano y dejándose guiar por él, volvió a sentir, con tanta intensidad como cinco años atrás, pero con una cariñosa curiosidad que no había conocido antes, la tentación de suicidio. Bajaba en la penumbra hacia el viento y la soledad de las calles, hacia los hábitos, hacia la comida a solas, la repetición de ademanes y frases dirigida a la sirvienta, hacia los antiguos trucos con los que lograba no pensarse, no enfrentarse. “Dios inclinado un segundo sobre el breve caso Díaz-Grey, soportándome a mí mismo con su indiferencia. Su benévolo asombro.” Iba un escalón delante de *Junta*, con los parpados casi cerrados, con una sonrisa de mansedumbre, con la desviada conciencia del dolor oblicuo en el pecho y de los golpecitos de bastón contra la rodilla.²³

²² Onetti, Juan Carlos, *Juntacadáveres*, Oveja negra, Colombia 1984, pág. 38

²³ *Ibidem*, pág. 42

El bastón que utiliza se carga de un significado ambiguo porque pareciera un disfraz o un signo de su vejez precoz o de autoridad.

Médico fracasado, lavativero, desteñido, provinciano lo llama Malabia. Borracho, jugador, amigo de muchos. Doctor negligente, a quien se le mueren los pacientes en la mesa. A esta altura envejecido, enfermo.

En 1959 se publica, a mi juicio, una de la obras más interesantes de Onetti, *Para una tumba sin nombre* (1959).²⁴ La obra, por su complejidad, deja al lector sin ninguna certeza sobre lo que realmente pasó con la historia de Rita y el chivo. Son tantas las variantes y algunas hasta contradictorias que la historia real sobre Rita y el chivo se diluye. Onetti no quiere darnos la certeza de una historia, nos da la forma que se construye una y varias versiones de una misma historia. Razones y formas, para, finalmente, dejarnos con una tumba vacía. La historia de Rita carece de certidumbre y la única verdad es que no hay una verdad. La novela *Para una tumba sin nombre* (1959) tiene una estructura que simula una especie de cajas chinas o muñecas rusas: una historia tiene muchas variaciones o incluso un relato incluye otro u otros.

El papel de Díaz Grey, en *Para una tumba sin nombre* (1959) es ordenar o configurar la diferentes versiones de la historia de Rita y el chivo que se pasean por la

²⁴ “Para un tumba sin nombre es el texto más multivalente de Juan Carlos Onetti ; susceptible de tantas interpretaciones y sentidos como la historia misma , susceptible ,de ser contada de manera distinta otras mil veces’. Desconcierta toda actitud interpretativa: la exégesis (¿qué quiere decir? ¿qué significa?, ¿cómo puede ser interpretado?) se presenta como un modo, entre muchos otros, de operar la lectura. El texto no tiene un desenlace definitivo, no cierra los sentidos, no concluye; no establece ninguna ‘verdad’ o ‘falsedad’ de lo contado; desecha los hechos, lo que ocurrió ‘realmente’: se maneja sólo con la parte, el deseo, la reversión, la mentira. Niega el discurso narrativo como un todo cerrado y centrado, subvierte la economía del relato clásico, basado en el enigma y el develamiento; se sustrae de la antinomia ‘Realidad-ficción’; está hecho de equívocos, de respuestas parciales; bloquea constantemente toda reconstrucción: un gesto arbitrario cierra la serie indefinida de versiones y replicas”. Ludmer, Josefina, “Contar un cuento”, en Verani J, Hugo compilador, *Visión de conjunto*, Taurus, Madrid 1987, Pág. 289

estación del ferrocarril y dejarlas escritas en un solo relato. El doctor es narrador y testigo. Pero un narrador que asume una posición comunitaria; para él la primera persona del singular “yo” se convierte en un “nosotros”. Esa es, creo, la diferencia de Santa María con otras ciudades como Montevideo o Buenos Aires, en la primera se respira un ambiente comunitario; en las otras no, los personajes padecen un aislamiento permanente. La vida comunitaria en el pueblucho, tiene entre otros aspectos, el reconocimiento de sus habitantes entre sí. Por ejemplo, los personajes reconocen la importancia y la autoridad que representa el doctor para Santa María. Este valor moral atribuido a Díaz Grey asegura la certidumbre, si esto fuera posible, que requiere la ficción de esta novela, ya que la característica principal radica en la poca veracidad de las versiones. Por consecuencia, se deduce que la historia de Rita y el chivo es verídica porque es el doctor quien la cuenta. Sin embargo, paradójicamente el propio narrador, deja todo el relato indeterminado. Ni él mismo sabe lo que sucedió realmente. Es decir, el propio Díaz Grey es un indigente frente a la realidad, si es que hay algo que se pueda llamar realidad.

La voz narrativa que se utiliza es la primera persona del plural, justamente con un tono comunitario y de autoridad.

Todos nosotros, los notables, los que tenemos derecho a jugar póker en el Club Progreso y a dibujar iniciales con entumecida vanidad al pie de las cuentas por copas o comidas en el Plaza. Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María. Algunos fuimos, en su oportunidad amigos de la familia; se nos ofreció el privilegio de ver la cosa desde un principio y, además, el privilegio de iniciarla.²⁵

Las características de este tipo de narrador, primera persona del plural, enfatiza, como ya se dijo, el aspecto comunitario; sin embargo también Díaz Grey nos deja ver algo

²⁵ Onetti, Juan Carlos, *Para una tumba sin nombres*, Punto de lectura, España 2008, pág. 9

de sí mismo. Principalmente sus problemas existenciales, dudas que tiene en torno a la muerte y el entierro de Rita.

Todo eso sabemos. Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María, podemos describirlo a un forastero, contarlo epistolariamente a un pariente lejano. Pero esto no lo sabíamos; este entierro, esta manera de enterrar.

Empecé a saberlo, desaprensivo, irónico, sin sospechar que estaba enterándome, cuando el habilitado de Miramontes vino a sentarse a mi mesa en el Universal, un sábado poco antes de mediodía; pidió permiso y me habló del hígado de su suegra. [...] Sugerí por antipatía, la extracción de la vesícula, me deje invitar y, a través de la ventana enjabonada miré el verano en la plaza, intuí una dicha más allá de las nubes secas de los vidrios.²⁶

Sólo una parte breve de la historia de “Jacob y el otro” (1961) es narrada por el médico. Él es el encargado de recibir el cuerpo muerto del luchador derrotado en el encuentro que causó mucha expectación en la ciudad. Díaz Grey abre el relato ubicando a media población de la ciudad en la expectativa del combate de lucha. Los contrincantes son el campeón extranjero, Jacob van Opeen; y el gigantesco Mario, joven de veinte años y habitante de Santa María. En el relato no se identifica directamente a Díaz Grey, pero hay muchos elementos para entender que se trata de nuestro doctor. En general el interés más por el funeral que por los sucesos como lo leímos en *Para una tumba sin nombre* (1959).

El juego de póker, el club, el uso de morfina para los enfermos, la desesperanza, la indiferencia, la resignación; todos estos elementos están también presentes en el relato de “Jacob y el otro” (1961).

Pero aquella noche yo no tenía ya ni veinticinco ni treinta: estaba viejo y cansado, y ante Rius, la frase tantas veces repetida, no era más que una broma familiar. Le dije con la nostalgia de la fe perdida, mientras me ponía los guantes. La repetí escuchándome, como un niño que cumple con

²⁶ *Ibidem*, pág. 12

la fórmula mágica y absurda que le permite entrar o permanecer en el juego.

-A mí, los enfermos se me mueren en la cama.²⁷

En “La casa en la arena” publicada 1949, un año antes de *La vida breve* (1950), aparece Díaz Grey, como narrador en primera persona, en busca de recuerdos, quizá de una identidad, en busca de una certeza, a partir de elementos aislados. El relato gira en torno a un día en la casa en la arena. La búsqueda del pasado en la débil memoria.²⁸ La llegada del doctor acompañado de Molly. La visita del maniático incendiario el Colorado y su suicidio.

La escopeta cargada para ser usada en cualquier momento. La venta de recetas de morfina, con la complicidad de su amigo Quinteros. El anillo enterrado. Todo el relato es narrado a través de una imagen borrosa, ambigua, apenas legible. En realidad el relato es caótico y simula la construcción de un recuerdo. Es importante señalar que está es la referencia, al pasado, que ofrece Elena Salas al doctor en *La vida breve* (1950). Un pasado que ni el propio doctor recuerda. Aquí Díaz Grey vende morfina en complicidad con Quinteros. En pocas palabras el médico trata de fijar en la memoria el único recuerdo que ve entre brumas, una tarde en la casa ubicada en la playa, la casa en la arena.

²⁷ Onetti, Juan Carlos, *Cuentos completos*, Alfagura, México 1995, pág. 257

²⁸ Lo que dice Juan Manuel Molina de Brausen aplica para Díaz Grey. Sobre todo si consideramos al doctor como una criatura creada a imagen y semejanza de su creador. A diferencia de Brausen, para Díaz Grey el pasado está cerrado, no hay posibilidades de recobrarlo. Sin embargo es el impulso de la narración en “La casa en la arena” (1949). Para Díaz Grey rescatar el pasado es un esfuerzo inútil.

“Una característica fundamental de Juan María Brausen, [...], es su obsesiva búsqueda del pasado. Como Linacero y como tantos otros personajes onettianos, al llegar a los 40 años Brausen se siente obligado a recapitular sobre su existencia. A parte de esa edad, fatídica en Onetti, lo impulsa a reflexionar sobre sí mismo [...].

Resulta así inevitable que Brausen [o Díaz Grey] vuelva a los ojos al pasado: a ello lo impulsan tanto el deseo de encontrar las claves de su identidad como el sentimiento de que su vida es algo cerrado y sin futuro. Las preguntas sobre su propia identidad y sobre el origen de la crisis en que se encuentra lo conducen a la pregunta sobre el significado de su vida anterior. Rescatar el pasado se vuelve así para Brausen un intento de rescatarse así mismo, de recobrar el sentimiento de que existe una unidad de sí mismo, de recobrar el sentimiento de que existe una unidad entre el hombre que fue y el que actualmente es”. Molina, Juan Manuel, *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*, Verlag Peter Lang, Frankfurt 1982, pág. 108

Cuando Díaz Grey aceptó con indiferencia haberse quedado solo, inició el juego de reconocerse en el único recuerdo que quiso permanecer en él, cambiante, ya sin fecha. Veía las imágenes del recuerdo y se veía a sí mismo al transportarlo y corregirlo para evitar que muriera, reparando los desgastes de cada despertar, sosteniéndolo con imprevistas invenciones, mientras apoya la cabeza en la ventana del consultorio, mientras se quitaba la túnica al anochecer, mientras se aburría sonriente en las velas del bar del hotel. Su vida, él mismo no eran ya más que aquel recuerdo, el único digno de evocación y corrección, de que fuera falsificado, una y otra vez, su sentido.²⁹

No es ocioso señalar que el doctor es esencialmente sanmarino. No aparece nunca fuera de la ciudad, a caso lo vemos de viaje en algunos momentos. A diferencia de Lanza que residió en Buenos Aires, en Rosario y por último aparece en Lavanda, Díaz Grey nunca sale de Santa María, es su lugar de origen, y no manifiesta el deseo de viajar.

En “La novia robada” (1968) aparece nuevamente el médico. Relato aparentemente narrado por Jorge Malabia. Ahora Díaz-Grey es el encargado de atender la locura de la vasquita Moncha Iturralde. Enloquecida por los años de exilio y la muerte de su novio Marcos Bergner, sobrino del cura Bergner. Moncha es una de los personajes que rechazaron el prostíbulo de Larsen en *Juntacadáveres* (1964). Ella es, ahora, otro enfermo sin cura, otro fracaso para Díaz Grey.

El relato dice poco sobre el doctor pero lo que afirma es contundente, Díaz Grey produce asco, es impotente al dolor de los enfermos, a la locura de Moncha. A veces la mira como si fuera el padre. Sólo es testigo inmóvil de la enfermedad de la joven. Cuando ella muere se encarga de extender el acta de defunción, aceptando una aparente muerte natural. Cuando en realidad se supo en las noticias que, la joven, había muerto en un

²⁹ Onetti, Juan Carlos, *Cuentos completos*, Alfagura, México 1995, pág. 163

sótano, vestida de novia y con algunos seconales. El diagnóstico es más bien una imputación moral de parte del doctor a toda la sociedad.

Temblaba de humildad y justicia, de una raro orgullo incomprensible cuando pudo, por fin, escribir la carta prometida, las pocas palabras que decían todo: nombres y apellidos del fallecido: María Ramona Iturralde Zamora. Lugar de defunción: Santa María, Segunda Sección Judicial. Sexo: femenino. Raza: blanca. Nombre del país en que nació: Santa María. Edad al fallecer: veintinueve años. La defunción que se certifica ocurrió el día del mes del año a la hora y minutos. Estado o enfermedad causante de la muerte: Brausen, Santa María, todos ustedes, yo mismo.³⁰

Díaz-Grey arremete contra la hipocresía, la incomprensión, la indiferencia social. Es innegable que el diagnóstico es inquietante. El suicidio como una responsabilidad común.

“La muerte y la niña” (1973) novela corta o cuento largo. Relato de amplia complejidad por sus recursos narrativos. El cuento tiene varios narradores. Una parte la enuncia un narrador anónimo pero muy cercano a los hechos, es éste quien nos da razones del médico, consultado por Augusto Goerdel, habitante de la colonia suiza. El visitante pide opinión sobre el asunto, su mujer Helga Hauser está amenazada de muerte si vuelve a embarazarse por segunda ocasión. El conflicto radica en la necesidad sexual que tiene el marido y la fragilidad Helga. Goerdel pide consejos que el médico no puede darle. El mismo Díaz-Grey se asume como un médico ínfimo, sanmarino y ni siquiera es ginecólogo, su opinión no agrega nada al caso.

La imagen que va dibujándose en torno al médico es la de un hombre solitario, desinteresado, sin fe, rutinario, reumático, enfermo. Viejo, más viejo que antes. Aficionado

³⁰ *Ibidem*, pág. 342

al póker, “a la botella de ron”. Aburrido en los conciertos de Bach. Dueño ahora del caserón de Jeremías Petrus. Jugador solitario de las cartas para transitar la fatalidad del insomnio. Más miope queriendo leer letras pequeñas, con cara de desgracia.

El amor se había ido de la vida de Díaz-Grey y a veces, haciendo solitario o jugando a solas ajedrez, pensaba confuso si alguna vez lo había tenido de verdad.³¹

Así mismo Díaz Grey asume la narración en el capítulo V para dar cuenta de la situación de Jorge Malabia y de la propia. Dice Díaz Grey:

Pero también yo me sentía cambiado. No sólo envejecido por los años que me había impuesto Brausen y que no pueden contarse por el paso de trescientos sesenta y cinco días. Comprendí desde hace tiempo que una de las formas de su condena incomprensible era haberme traído a su mundo con una edad invariable entre la ambición con el tiempo limitado y la desesperanza. Exteriormente, siempre igual, con algunos retoques de canas, arrugas, achaques pasajeros para disimular su propósito.³²

Envejecido, enfermo, vanidoso derrotado. Sufriendo la enfermedad de sus enfermos. Casado ya con la hija idiota de Jeremías Petrus, Angélica Inés. Consejero y escucha de Jorge Malabia. Díaz Grey es el símbolo de la inútil ciencia.

Hasta aquí, el doctor es todavía una celebridad de la ciudad. Sin embargo la decadencia del personaje es evidente.

El último Díaz Grey aparece en la novela *Cuando ya no importe* (1993). Sobreviviente de lo que fue Santa María. Nació aquí, y aquí ha de morir. Es junto con Angélica Inés Petrus de los últimos habitantes de la ciudad Santa María ya casi

³¹ *Ibidem*, pág. 367

³² *Ibidem*, pág. 378

deshabitada. A punto de cadáver Díaz Grey vive encerrado en la casona que construyó el difunto Jeremías Petrus, aislado, harto del mundo.

-No –dijo Díaz Grey -, ni alcahuete ni cornudo. Hace años que mandé al mundo, hombres, mujeres, a la putísima madre que los parió. Hace mucho tiempo que nos casamos, que luché para conseguir que fuera mi mujer en la cama [se refiera a Angélica Inés Petrus]. Ella, la gringa, tenía terror. Es posible que haya tenido que violarla y luego meses de mimos y abstinencia. De pronto, un día de verano vino a ofrecerse. La tomé con dulzura, sin agresión, lento, paciente. La convencí que éramos padre severo e hija traviesa. No me importa decirle que vivimos en pleno incesto. Y muy felices. Sospecho que ella sigue masturbándose porque hay sueños que ignoro, hay defensa contra un posible macho poseedor. Sólo yo, tan como distraído, sin dar importancia a los que hacemos. Tan papá con su hijita querida perniabierta y tranquila, en paz, sin sombras de miedo, son una sonrisa de bondad y picardía.³³

Viejo, mucho más viejo, pervertido, desesperanzado, enfermo, patético, retardado y moroso, en su oficio. Apenas vivo. Es más una aparición que un ser de carne y hueso; es un impulso; es un dolor; es un fracaso; es la representación de la fatalidad. Es lo que queda de Díaz Grey.

Realmente no tenemos muchos datos para imaginarnos a Díaz Grey y su envejecimiento. Seguimos teniendo la imagen de batas, trajes, bastones. Existencias que no llegaban a ser.

El médico estaba ahora sin bata y mostrando un traje azul y caro, camisa blanca y una corbata de color vinoso. Acaso sujetará los puños con gemelos. Y parecía que allí arriba el tiempo hubiera demorado más que en el garaje porque el doctor parecía recién bañado y afeitado, puesto en el sillón como un ser flamante, desterrado de cualquier ayer imaginable. Estaba jugando, jugueteando, con un sabor de madera lustroso y con algunos naipes que salían. La mujer [Angélica Inés] no estaba. Pude estar mirando los preparativos de un tahúr, suavemente perfumado, para una gran noche de estafa o desengaño. Muchas horas, un sueño de imposible

³³ Onetti, Juan Carlos, *Cuando ya no importe*, Alfagura, México 1993, pág. 52

cumplimiento en aquella Santamaría, desierto monótono que interrumpían a veces presencias que no llegaban a ser tales, que no significaban.³⁴

En este relato tenemos a un Díaz Grey maniático y viejo, prácticamente en decadencia. Continúa con la venta de recetas de morfina por el placer de violar la ley; sin embargo, es inocuo. Tal vez por lo único que pueda ser respetable es por haber sido testigo del esplendor sanmarino. Esta última imagen del doctor, que proyecta la novela, es lo que podrías ser el epílogo del personaje.

En resumen tenemos tres versiones del personaje. A).- El Díaz Grey de Malabia es una imagen de autoridad, a veces paternal y consejero; otras, un mal doctor, a veces patético, aficionado a las botellas y al juego. B).- El Díaz Grey de Díaz-Grey es un notable, es de los que juegan al póker en el club, el que tiene crédito en los bares y restaurantes, es el que levanta certificados de defunción, diagnostica, evita abortos y a veces vende recetas de morfina. C).- El último Díaz Grey es el de un extranjero, un aventurero que llega a Santa María envuelto en negocios turbios. En esta etapa el doctor ya no ejerce su profesión, es un anciano, casi un cadáver. Vive triste, lleno de culpas, avergonzado, enfermo, senil. Añora todavía su pasado robado o negado. Es dominado por el yugo de la fatalidad, pero finalmente es el último bastión de Santa María.

Aquello ya no era Díaz Grey. Era un viejo borracho, impúdico, que alzaba la calvicie y los ojos aceptando resignado no comprender. La cara, también ésta oscilante, parecía dominada por la piel que se apoyaba inclemente y antigua en la calavera que había estado vigilando y protegiendo desde el momento en que alguien, azotándole las nalgas, provocó el primer berrido de arrepentimiento. Ya ahora la piel, razonablemente fatigado de su larga tarea, se aflojaba en descanso, se iba plegando para repetir las arrugas que sus hermanas habían impuesto

³⁴ *Ibidem*, pág. 56

durante siglos antes de dejar desnudas la calavera, cuencas vacías y buscar el total reposo de la gusanera y el polvo.³⁵

El doctor ha llegado al destino de todos los personajes de Onetti, a la derrota penúltima de la vida: la vejez. Una derrota que lo deja desnudo hasta los huesos. Un estado de decrepitud, tal vez patético. Una momia que no encuentra su sepulcro. La muerte no aparece como tal en el personaje, pero su sombra lo cubre.

El doctor es consciente de su papel como personaje, en el sentido literario, Se asume como una criatura del Dios Brausen. Es más o menos frecuente en toda la obra escucharle el deseo de ser algo más que un ser de papel. Nace con esa conciencia y así lo vemos en las últimas apariciones en la novela *Cuando ya no importe* (1993). Confesándose con Carr, el narrador del relato, dice Díaz Grey:

- Aunque condenado para siempre a respirar en éste agujero de aldea, me han llegado algunas noticias del mundo de verdad. Sé que se han escrito libros que tienen como tema al médico rural o al párroco aldeano. Pero mi caso, como todos, es caso distinto. Si pongo la mano sobre la Biblia y, mejor, si se trata de una de aquellas enormes con tapa negra y nombres dorados que se trajeron ya no sé en qué fecha los fundadores de la Colonia Suiza y declaro que estoy libre de pasado, no cometeré perjurio. Claro que el día de hoy ya lo hice pasado por haberlo vivido. Pero lo que quiero decirle es que mi memoria no ha registrado nada anterior a mi aparición en Santamaría a los treinta años de edad y con un título de médico bajo el brazo. Puede ser, lo pienso a veces, un caso muy extraño de amnesia. Imagino que yo también tuve, como usted, infancia, adolescencia, amigos, padres, lo inevitable. Hace años jugué a imaginar sustitutos para llenar esos vacíos. Pero, por ejemplo, ninguno de los padres que fui inventando fueron nunca definitivos. Los iba cambiando para mejorarlos o darles calidad de malditos. Cualquier cosa, el juego. Hasta que llegué a olvidar todos los pasados que nunca tuve y conformarme con mi arribo a Santamaría, médico y treintaero. Un pasado creíble solo puede ponerlo por escrito

³⁵ *Ibidem*, pag. 191

un novelista, un mentiroso que hizo profesión de la mentira. Pasados, presentes y futuros verosímiles para personajes. Pero le repito que yo sigo condenado a la desnudez. Ya no me preocupa. No fui nunca y debo resignarme. Tal vez esto me ahorre complejos, traumas y cualquier forma de la broma científica que aún no fue inventada.³⁶

Los capítulos fechados el 12 de junio y el 10 de diciembre son en realidad un resumen de toda la trayectoria o del transcurrir del personaje en la obra. Aquí se revela en la conciencia del doctor la certeza de que su existencia ha llegado a su fin. Es como el recuento de la vida que se presenta al final de la misma. Se menciona el origen, todas las aventuras y decepciones sufridas. Si no somos testigos de la muerte del doctor, no hace falta, la última imagen de él, es realmente una forma de morir. Todo alude a la muerte.

Otra vez, la palabra muerte sin que sea necesario escribirla. Hay en esta ciudad un cementerio marino más hermoso que el poema. Y hay o había o hubo allí, entre verdes y el agua, una tumba en cuya lápida se grabó el apellido de mi familia. Luego, en algún día repugnante del mes de agosto, lluvia, frío y viento, iré a ocuparlo con no sé qué vecinos. La losa no protege de la lluvia y, además, como ya fue escrito, lloverá siempre.³⁷

Esto lo dice Carr para sí mismo, pero en realidad es la sensación que tienen todos los personajes onettianos. Da la impresión de que la escritura, la ficción, es una forma de evadirse del único fantasma verdadero en los relatos, la muerte.

³⁶ *Ibidem*, pag. 115

³⁷ *Ibidem*, pág.205

Jorge Malabia³⁸

Con Malabia cubrimos a los tres personajes más relevantes de toda la saga. Es importante decir que Jorge Malabia es, también, uno de los narradores de más largo aliento. La primera noticia que tenemos de él, la encontramos en *Juntacadáveres* (1964). Es el constructor de la historia del Rita que nos refiere Díaz Grey en *Para una tumba sin nombre* (1959). Aparece en los cuentos “El álbum” (1953); “La cara de la desgracia” (1960); interviene de manera casi anónima en “Tan triste como ella” (1963) y en “La novia robada” (1968). Es el narrador con más participaciones en la obra de Onetti; un adolescente que inventa historias por el placer o la fatalidad de hacerlo en los primeros relatos. Amigo y admirador de Díaz-Grey en los relatos más largos y complejos. Testigo cercano de casi todas las desgracias de la ciudad como en “La muerte y la niña” (1973). Y finalmente, en uno de los últimos relatos de Onetti, vuelve como narrador de su propia desgracia que soporta desde el exilio en el cuento “Presencia” (1978).

La primera aparición de Malabia es ya como narrador en *Juntacadáveres* (1964). Da testimonio de la empresa imposible de Larsen; y también, de su propia historia. Ofrece su visión desencantada de la vida, similar a otros narradores como Linacero y Brausen. En esta novela de 1964, Malabia relata el fracaso de la fatigosa e inútil empresa de Junta, a la vez que expresa toda su profunda decepción por la vida.

³⁸ “Hasta ahora los personajes onettianos se caracterizaban, en general por ser hombres de cuarenta años. Edad de crisis y porque no decirlo de refundación. La excepción es Jorge Malabia. Sin embargo el personaje tiene las mismas posturas de los otros personajes-narradores. Tal vez se quiera demostrar que ambas edades son momentos de crisis en los personajes. La adolescencia es un período de inseguridad, de búsqueda, de transición. Entrar en el mundo de los adultos significa siempre, en Onetti, convertirse en un hombre acabado y humillado, caer en una progresiva corrupción moral. Jorge puede trascender su sórdida vida y definir su identidad en la medida en que sea capaz de inventar.” Verani, Hugo J, *Onetti: El ritual de la impostura*, Monte Avila Editores, Caracas 1981, pág. 49

La diferencia de Jorge Malabia con Larsen y Díaz-Grey, es que el primero de ellos tiene un nombre completo y un árbol genealógico. Un pasado más o menos claro. Es el hijo menor de los Malabia, dueños del único diario de Santa María, *El liberal*. Pequeñoburgués, adolescente, decepcionado de la vida como un viejo, enamorado de la esposa viuda de su hermano. Pero sobre todo, narrador de la novela. Testigo de la llegada de las prostitutas a Santa María. Y constructor de la historia, no como un simple testigo, sino como creador o inventor del relato.

Las mujeres llegaron en el tren de las cinco, el primer lunes de las vacaciones; sólo estábamos en el andén Tito y yo [dice Malabia], dos changadores y telegrafistas.³⁹

La imagen de Malabia expresada por él mismo y es sólo parcial. En ningún momento tenemos, como los demás personajes, una idea total del aspecto físico y moral. Sólo podemos recoger algunos datos esparcidos en la obra que nunca son suficientes. A veces tenemos que adivinar o deducir su presencia en algunos relatos, por lo mismo no siempre estamos seguros de su participación.

Poeta fracasado; enamorado de Julita, la esposa loca del hermano muerto. Portador de una gabardina, sombrero o boina y de una pipa. La pipa es el objeto que nos indica su presencia en toda la obra. Para reconocerlo en algunos relatos, sólo tenemos uno o dos datos que nos refieren a él. Sin embargo, es notable la presencia de Malabia cuando manifiesta su falta de acomodo en la vida:

Aceptó el fracaso [de escribir un poema], me pongo el impermeable, la boina; frente al espejo, agradezco a Julita su secreto [...]⁴⁰

³⁹ Onetti, Juan Carlos, *Juntacadáveres*, La oveja negra, Colombia 1984, pág. 11

Más adelante, el mismo Jorge expone su manera de estar en la vida que se caracteriza por la más profunda sinceridad. Parece raro que los personajes de Onetti asuman honestidad, porque ellos mismo manifiestan la mentira como una forma de ser, quizá como un vicio. Un personaje honesto que quiere autoafirmarse en el relato.

Sólo quiero enterarla [se refiere a Julita] de que su existencia no es indispensable para la mía; de que yo soy yo, Jorge no ella ni su juego. Yo soy yo, este ser, este “muchachito” de ellos, triste, distinto, tan inseguro y firme como ninguno de ellos podría sospechar; tan aparte por encima de todos. Yo soy éste al que miró vivir y hacer, con simpatía, sin exceso de amor, éste de la paciencia cortés e inagotable para cada una de las comedias tediosas y sin gracia en que ellos se empeñan en complicarse para que les resulte inteligible, para preservarse de novedades y desconfianzas. Paseo en un jardín cuidado y húmedo, recibo en la cara la lluvia que nada explica, pienso distraídas obscenidades, miro el resplandor en la ventana de mis padres. No quiero aprender a vivir, sino descubrir la vida de una vez y para siempre. Juzgo con pasión y vergüenza, no puedo impedirme juzgar; toso y escupo hacia el perfume de la flores y la tierra, recuerdo la condena y el orgullo de no participar en ellos.⁴¹

Personaje joven, con una inteligencia superior a la gente de su edad, incluso de más edad. Dueño de cierta sabiduría y de una visión para ver lo absurdo de la vida. Malabía lo sabe y se jacta de ello. Juzga estúpida a la sociedad, por lo menos eso dejar entrever en sus palabras.

Jorge es ese muchacho que testifica la inauguración del prostíbulo y su pronta clausura; observador de Larsen quien lleva en sí mismo la huella del fracaso; obsesionado sexualmente y culposo por la relación con Julita, la loca; fumador de pipa o cigarrillo,

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 27

⁴¹ *Ibidem*, pág. 28

usuario de una boina; decepcionado de la vida, mentiroso; vago dirían las conciencias más importantes de Santa María; vicioso, enfermo, cansado. Caricatura de Federico, el hermano.

Sin rebeldía, sólo con una sensación de fatiga que arrastra y hace presentes todas las fatigas de la jornada, pienso que hice el camino hasta el pueblo con los pasos resueltos de mi hermano y que también robé a Federico el movimiento veloz y seguro con que extraje y tiré sobre la mesa las cinco cartulinas de los versitos.⁴²

Malabia no tiene un preámbulo o antecedente. El personaje no se presenta en la narrativa como otros personajes. No hay anuncio previo como en Larsen; ni hay un relato, como en Díaz Grey, que nos narre su origen. Este personaje entra en la narrativa ocupando un lugar firme en los relatos. Cuando lo conocemos es ya un narrador.

La presentación del personaje se da en lo que puede ser el despliegue de todas las posibilidades literarias de las criaturas onettianas. Nace narrador en *Juntacadáveres* (1964). En 1953 Malabia narra el cuento “El álbum”. Allí se presenta como el nieto del fundador Agustín Malabia. Jorge, crítico despiadado de las editoriales del padre, estudiante, pequeño burgués que observa con obsesión a una mujer que llega a la ciudad.

La ví desde la del diario [...] Ella venía del puerto o de la ciudad con la valija liviana de avión. [...] Ahora caminaba por el costado del Berna más joven, más pequeña dentro puerta del abrigo desprendido, con una curiosa agilidad de los pies [...]⁴³

Algunas páginas adelante Malabia seguía insistiendo:

La ví desde la altura enjardinada de la rambla: la silueta creciendo al otro lado del malecón, a medida que ella avanzaba hacia la bruma de agua, mostrando y confundiendo la valija con el abrigo de invierno.⁴⁴

⁴² *Ibidem*, pág. 49

⁴³ Onetti, Juan Carlos, *Cuentos completos*, Alfagura, México 1995, pag. 175

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 178

Todo el relato discurre en relación a la mujer que atrapa la atención de Malabia. La caracteriza su manía de cargar la valija sin separarla de la mano. Manía o locura. Aparece y desaparece sin ninguna orden. Ella es el gran misterio para el narrador. Y su deseo de descubrir los secretos del personaje, llevan a Malabia al relato. Después de inventar diversas historias sobre la mujer, las dudas se resuelven cuando el narrador mira el contenido de la valija y descubre un álbum fotográfico que muestra el pasado insospechado de la mujer y lo errático de las especulaciones infames del narrador.

[...] vi las fotografías en que la mujer –menos joven y más crédula a medida que iba pasando rabioso las páginas- cabalgaba en Egipto, sonreía a jugadores de golf en un prado escocés, abrazaba actrices de cien en un cabaret de California, presentía la muerte en el ventisquero del Ruan, infamaba cada una de las historia que me había contado, cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché.⁴⁵

En este relato conocemos más de Malabia; sabemos que asiste al colegio, juega tenis, fuma con más vehemencia la pipa, maneja un automóvil nuevo; es juguetón, obsesivo y hambriento de sexo; inventor de desgracias por el sólo gusto de hacerlo. Escritor asiduo de historias de mujeres locas o poemas donde pueda atrapar un instante.

Joven pero viejo, Malabia está preocupado más por entender la vida que vivirla. Solo, con miedo de perder lo único que realmente posee, su soledad; se sabe sólo frente a la imbecilidad del mundo.

En 1959 aparece *Para una tumba sin nombre*, una de las obras más complicada en su estructura narrativa.⁴⁶ Tenemos a un Jorge Malabia en la cumbre de sus talentos para la

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 188

⁴⁶ *La vida breve* (1950) narra la forma en que se construye el relato, afirma Ludmer. En este sentido está muy ligada a *Para una tumba sin nombre* (1959), que la misma autora considera que muestra la manera de contar un cuento. Ambas novelas ponen en claro la forma en que Onetti estructura sus obras e incluso el *corpus* onettiano en general. Estas novelas son la evidencia, nunca oculta, de la poética. Sobre la novela de 1959 Ludmer dice: “Es un texto vacío que sólo cuenta y escribe que cuenta; emerge, en Onetti, como el relato

ficción. Es un personaje marrullero, de veinticinco años montando a caballo, infeliz, miedoso, fingiendo no querer a nadie, mintiendo, creando una farsa, representándola. Sobresalta el mechón cobrizo colgado en la sien y usa la pipa con cierto donaire.

Era Jorge Malabia parecido a su pariente Marcos Bergner, nada a su madre. Más grande pero no más gordo, hablando con la enfermera de la mesa de entradas, sonriendo mientras mordía la pipa apagada; esa sonrisa juvenil, feroz, mientras el miedo a la vida y la voracidad ocupan sin remedio los ojos.⁴⁷

Inventa la historia de Rita y el chivo, visita el consultorio y bebe con Díaz Grey, construye o prepara el sepelio de la mujer, asiste a las dos funerarias de Santa María, siempre lleva al chivo con él atado de una cuerda en todo su peregrinar. En general, tenemos al Malabia más fascinante de todos. Es el momento de mayor ingenio, de mayor imaginación, es la cumbre de su creatividad. El mayor logro es la creación de varias versiones de la historia de Rita y el chivo: la fingida muerte de ella, el asunto del certificado de defunción, el ritual sanmarino para el deceso de uno de sus habitantes, la caja vacía, la sepultura solitaria.

En “La cara de la desgracia” (1960) es difícil de identificar al narrador como Jorge Malabia, sólo tenemos el dato de la pipa; es más, el narrador nos despista porque afirma

mudo por excelencia; no habla, no comunica nada claro ni traducible de un modo directo; como toda escritura, desencadena (y es desencadenado por) una afasia generalizada: debe ser producido usado, manipulado, roto, hablado y preguntado por la actividad de la lectura.”

“*Para un tumba sin nombre* aparece, en el sistema narrativo de Onetti como la «caja vacía, de madera sin barniz» que transportan Jorge y el médico hacia la tumba sin nombre; el casillero vacío que reorganiza toda lectura posible del corpus. A primera vista es un relato anómalo, extranjero: un apéndice (en sentido etimológico: una disolución) del contar. Todos los mecanismos de la escritura de Onetti se encuentran allí pero al desnudo, sin relleno, en otro registro; «sin nombre»; sin referencia. Puede abstenerse de la nominación en la medida en que su ley se sitúa en el plano de la operación textual (en la producción de la significación) y no en el de sus relaciones con el referente (en la producción realista)”. Josefina Ludmer *Contar un cuento en Verani*, Hugo J. Compilador. *Visión de conjunto*, Taurus, Madrid 1987, pág. 289

⁴⁷ Onetti, Juan Carlos, *Para una tumba sin nombre*, Punto de lectura, España 2008, pág. 78

que tiene o tuvo un hermano llamado Julián que se suicidó. Y hasta donde sabemos su hermano se llamaba Federico. Sin embargo, podemos afirmar que el narrador es Jorge y que su presencia está muy disimulada. Se asemeja a otros narradores de Onetti que son testigos y participantes de los sucesos pero no se presentan con nombres y apellidos. El narrador conserva el tono y el interés de Malabia por contar la historia de la prostituta que esperaba a un cliente a la orilla de la playa. Historias de desgracias como en este cuento.

Vacíé la pipa y estuve mirando la muerte del sol entre los árboles. Sabía ya, y tal vez demasiado, qué era ella. Pero no quería nombrarla. Pensaba en lo que me estaba esperando en la pieza del hotel hasta la hora de la comida. Traté de medir mi pasado y mi culpa con la vara que acababa de descubrir: la muchacha delgada y de perfil hacía el horizonte, su edad corta e imposible, los pies sonrosados que una mano había golpeado y oprimido.⁴⁸

Es reiterativa la referencia a la pipa. Por otro lado, hemos conocido de Malabia su gusto por observar mujeres, por mirar sus actitudes y tratar de despejar la interrogante que le representan. Mujeres que lo seducen, provocan, lo invitan a pensar sobre sí mismo.

Calculé que nos separaban veinte metros y menos de treinta años. Descansando en los antebrazos mantuve su mirada, cambié la ubicación de la pipa entre los dientes, continué mirando hacia ella y su pesada bicicleta, los colores de su cuerpo pegado delgado contra el fondo del paisaje de árboles y ovejas que se aplacaban en la tarde.⁴⁹

De la cita anterior deducimos que la muchacha debe tener alrededor de los quince años. Y si son treinta años los que los separan, entonces, si los cálculos no fallan Jorge Malabia debería de estar arriba de los cuarenta años. La edad maldita: la edad de Linacero, de Brausen, de Díaz Grey.

⁴⁸ Onetti, Juan Carlos, *Cuentos completos*, Alfagura, México 1994, pág. 228

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 228

En “Tan triste como ella” (1963), el narrador también prefiere mantenerse al margen. No muestra mucho de sí mismo. Es sólo una acción, una manía, un objeto: “encendí la pipa o un cigarrillo y aguardaba para asegurarse de que ella estaba resignada y escuchando”⁵⁰. Aunque en el relato el narrador aparece un tanto anónimo; sin embargo podemos reconocer a Malabia, por la pipa y por su visión subjetiva.

Jorge Malabia es el personaje que narra más relatos en toda la saga de la ciudad de Santa María. En unos es evidente su participación, en otros no. En la “Novia robada” (1968), como en otros relatos, no hay evidencias de que sea Malabia el narrador, pero el elemento que nos hace sospechar que él está a cargo del relato es el interés por la figura de Díaz Grey. Lo hemos leído en muchas páginas, el doctor es un personaje que despierta el mayor interés de Malabia.

En “La muerte y la niña” (1973) aparece la figura de Jorge Malabia envejecido, enredado en los asuntos del doctor. El adolescente ha cambiado, se ha convertido en estúpido según el narrador del V capítulo.

[..] Jorge estaba aprendiendo a ser imbécil. Ahora tenía dos automóviles pero insistía en el uso del caballo semiárabe, en la evidencia del revólver, para transmitir las noticias que juzgaba importantes. Tal vez se sentía, así, más gaucho y nacional.

[...]

Él, Jorge Malabia, había cambiado. Ya no sufría por cuñadas suicidas ni por poemas imposibles. Vigilaba caprichosamente *El liberal*, compraba tierras y casas, vendía tierras y casas. Ahora era un hombre abandonado por los problemas metafísicos, por la necesidad de atrapar la belleza con un poema o un libro [...] ⁵¹

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 300

⁵¹ *Ibidem*, pág. 377

Ya en este relato se puede afirmar que la etapa final del personaje está cerca. Podemos decir que hasta aquí el personaje agotó todas sus posibilidades como criatura de Onetti.

El último Malabia. Su aparición final sucede en el cuento “Presencia” (1978), es un relato corto, narrado en primera persona. Allí Malabia da cuenta del pozo donde ha caído, nos encontramos con un personaje derrotado por el trajín cotidiano, por el tiempo, por la edad.

Había pasado días con el dinero sucio que me habían hecho llegar por la venta del diario. Para mí ya no había ni habrá Santa María reconstruida ni *El liberal*. Todo estaba muerto, incinerado y perdido sobre el río, sobre la nada. Comía con los amigos, me emborrachaba con ellos, me aislaba días en mi piso. Siempre el sucio dinero en el bolsillo, sin que nunca disminuyera, sin que nunca gastara una sucia peseta de él. A veces pasaba hambre o pereza de moverme para comer; a veces dejaba pasar las horas, desde el ajetreo sin sentido de la madrugada hasta la noche, tirado en mi cama, repitiendo mi nombre sílaba a sílaba, mirando el retrato de María José que pasaba regular de un bolsillo a la mesa de noche y regresaba por la mañana. Sólo en el insomnio me permitía saber que no era feliz y extrañaba. En mi planisferio veinte centímetros separaban a Santa María de Madrid.⁵²

Este Malabia es el heredero de una considerable suma de dinero por la venta impuesta del periódico *El liberal*. Exiliado en España busca a su mujer que se quedó en su tierra natal, víctima de la tiranía del dictador. Y añora el regreso imposible a su tierra natal. En este cuento “Presencia” Malabia llega a la edad adulta, pero paradójicamente es ahora una sombra, casi un cadáver.

Aunque el camino ha sido largo, Malabia cumple con el destino de los personajes onettianos: la decrepitud, el fracaso, la vejez, la soledad. Él es un personaje semejante

⁵² *Ibidem*, pág. 415

Linacero o de Brausen. Ya sin sonrisa, sin muchas ganas de vivir, sin ganas de engañar, estafar, mentir y adornarse. Iluso Malabia contrata a un detective para que localice a su mujer. Cree en las mentiras del detective y se deja estafar por él.

Atormentado por el supuesto, engaño de su mujer, según los informes recibidos. Vive hundido en su infierno personal de obsesión y dolor. Vulnerable, muy vulnerable a las mentiras del detective. Estafado sin defensa.

Era aquél el primer día de la primavera creíble. Y entonces comenzó el suplicio. Compré una botella de whisky y subí a mi casa, devolviendo la sonrisa del portero, equivocándome con los botones del ascensor. Cerré todas las ventanas, me desnudé sin mirarme el sexo y me tendí en la cama: desconecté el timbre y el teléfono. Así, bebiendo y fumando, sin esfuerzo, fui viendo a María José salir de la biblioteca de Santa María y trepar al coche [del amante]. No se besaron, apenas cambiaron una sonrisa turbia para prolongar las escenas inminentes en el pequeño chalet de Villa Petrus que el hombre, sin cara, fuerte, incansable, había alquilado o tal vez fuera suyo. Era un chalet estilo suizo, con tejas rojas, tan cerrado al mundo como estaba entonces mi dormitorio. Acaso prolongaran con caricias la espera de la gran cama. Acaso se voltearan de inmediato, abrazados. En todo caso, María José no se dejaba desvestir. Como cuando estuvo conmigo, era ella misma, de pie, la que iba quitando las ropas, sonriendo torcida al hombre, midiendo y gozando la excitación, la impaciencia. La casita estaba cerca del río bullicioso y las ventanas dejaban entrar ahora listas de sol en descenso. Yo sabía que la ventana daba al oeste porque el chalet donde estaban ellos era ahora idéntico al de mis citas con ella. Y de pronto empezó la serie de imágenes, todo lo que se puede hacer rodeando por paredes, todo lo habíamos hecho nosotros tanteando, explorando, persiguiendo, con lo que creíamos inventar la felicidad del otro. Pero lo que había sido limpio, sagrado, era ahora grotesco y bestial. Y ellos descubrían uniones imposibles, ayuntamientos sin sentido: el hombre canoso cada vez más voraz; ella, María José, cada vez más animal y abierta, sus enormes muslos – desproporcionados para su cuerpo de muchacha- mostrando casi la entrañas, pidiendo, duplicando, haciendo soeces las palabras de amor que me había gritado tantas veces. En el pasado; ya nunca más.⁵³

⁵³ *Ibidem*, pág. 419

La situación no puede ser peor. Hundido en su pozo el personaje vive alcoholizado, engañado, estafado, aislado, obsesionado con mentiras que él mismo se cuenta para lastimarse. Malabia sufre la peor de las derrotas; el envejecimiento. Camina por las calles de Madrid, como fantasma, evade sus pensamientos dolorosos y al final acepta su decrepitud.

Al final del relato Malabia recibe la revista “Presencia” con sellos de Suiza y lee en un recuadro una noticia que lo libera del tormento.

María José Lemos, estudiante, detenida en la isla de Latorre desde el golpe militar, fue apresada por efectivos de la Guardia Nacional el 5 de abril, fecha en la cual abandonaba el penal y recuperaba libertad. Desde entonces se encuentra desaparecida, sin que ninguna autoridad militar ni policial se responsabilice de su paradero.⁵⁴

Este es el último Malabia que aparece en la obra de Onetti. Ya viejo, solitario, torpe, exiliado, fracasado y viudo. Es lo que queda del personaje, es el epílogo.

Con Malabia también se ha cumplido el inexorable destino de todos los personajes de Onetti. Como lo vaticinaba, desde la novela *Para esta noche* (1943) y en el cuento denominado “El perro tendrá su día” (1976). Y lo tuvo.

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 421

CAPÍTULO 2

SANTA MARÍA⁵⁵

Pueblo o ciudad. Espacio híbrido, borroso, incierto, dudoso. Santa María es un personaje que nace, se desarrolla y muere. El preámbulo de la ciudad se encuentra en los primeros relatos, aunque todavía no se denomina Santa María, hay imágenes que aluden a lo que será después la ciudad mítica.

Somos testigos de su nacimiento o invención paso a paso, en *La vida breve* (1950), para después convertirse en un hábitat dinámico donde confluyen o emanan múltiples historias, como si fueran las calles de una ciudad en expansión. Algunas calles largas, otras cortas y callejones. Historias que se cruzan, se interceptan y se yuxtaponen. Personajes que se encuentran y desencuentran en la plaza, en las calles, bares, hoteles, clubes, en el puerto,

⁵⁵ El mundo imaginario y real de Santa María es anticipado desde las primeras novelas y materializada hasta *La vida breve* (1950) y “La presencia de «Santa María» dentro de la literatura de Onetti sirve como factor unificante de algunas de sus novelas. Hay en ellas además de un carácter simbólico, una realidad permanente y concreta. Este pueblo (o ciudad-pueblo) aparece enfocado desde distintos puntos de vista y observado con apreciables diferencias en [sus diversas novelas].

[...] Onetti tiene [...] un ambiente preferido en el cual trabajar y desarrollar su materia narrativa, ambiente que tiene la fuerza literaria de un personaje más. Al darle un nombre la está llevando a un plano concreto, como para que no nos apeguemos a una interpretación meramente simbólica.

El origen de su nombre podría encontrarse en el nombre histórico de la capital de Argentina (Santa María de Buenos Aires), donde el novelista pasó gran parte de su vida literaria; la conformación geográfica puede arrancar de algunos pueblos costeros que están a la orilla del río Uruguay, mientras que sus características peculiares provienen de elementos aportados por Buenos Aires de posguerra con rasgos definidos y que en la obra de Onetti adquieren autonomía y se nutre de la visión natural del novelista.” Nelson Marra Santa María, Ciudad-mito en García, Ramos Reinaldo, compilador. *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Centro de Investigaciones literarias Casa de la Américas, La Habana 1969, Pág. 139

el Ferrocarril, el cementerio. Como lo señala Rodríguez Monegal, en Santa María se realiza el proyecto que nos había anunciado Onetti en los primeros relatos.

Lo relatos que se ocupan de relatar la vida de la ciudad son *La vida breve* (1950); “La casa en la arena” (1949); “El álbum” (1953); *Para una tumba sin nombre* (1959); *Juntacadáveres* (1963); *El astillero* (1961) “Jacob y el otro” (1961); “La novia robada” (1968); “La cara de la desgracia” (1960); “Tan triste como ella” (1963); “La muerte y la niña” (1973), *Dejemos hablar al viento* (1979); *Cuando ya no importe* (1993).

En estos relatos observamos el crecimiento de la ciudad; desde su nacimiento hasta su esplendor. Incluso la vemos corromperse hasta la decadencia. Y al final la vemos su destrucción y muerte. Estamos ante una saga que presentan el nacimiento, el crecimiento o desarrollo y su mortal final de la ciudad-personaje.

Así mismo Santa María le da cobijo a una generación de personajes y sólo a una generación, una generación sin fe, sumergida en la más radical soledad, una generación de soñadores que se autodestruyen. La ciudad no da para más. Tres sujetos son básicamente representativos de esta generación, Larsen, Díaz Grey y Malabia.

El concepto de saga tiene mucho de épico. La ciudad es el espacio simbólicamente cerrado o abierto donde el hombre vive una de las más grandes aventuras, un viaje hacia sí mismo, un viaje hacia su propia subjetividad, a su desesperación, a su vacío, a su derrota. “La aventura del hombre” lo llama Mario Benedetti.⁵⁶ La presencia de la ciudad dentro de

⁵⁶ «Yo quiero expresar nada más que la aventura del hombre.» Esta declaración de intenciones aparentemente mínimas, pertenece a Juan Carlos Onetti y consta de un reportaje efectuado por Calos María Gutiérrez. Por más que la experiencia aconseje no prestar excesivo crédito al *arte poética* de los creadores, conviene recordar que ésta de Onetti, tan cautelosa, es así mismo lo suficientemente amplia como para albergar no sólo su obra en particular, sino casi toda la literatura contemporánea.

la obra es el factor unificador de las historias. Es decir, el hecho de que los relatos se desarrollen dentro de la ciudad le da cohesión al *corpus* onettiano.

La aparición o el nacimiento de Santa María, ya anticipada, no es la fundación en el sentido de conquista o de instalación de aventureros; sino la invención en la ficción, es el sueño de largo aliento de un personaje. Por lo tanto, la visión que produce es una imagen un tanto irreal, onírica. Una imagen más que lógica, plástica.

Fue a espiar [Díaz Grey] la sala de espera, vacía, aguardó con la frente apoyada en el vidrio de la ventana, pensando si ella habría venido en la balsa o hecho el rodeo por el norte, en automóvil; si estaba sola en el hotel; tratando de adivinar que había sentido ella al ver de lejos, por primera vez, la ciudad; cuál había sido la impresión que le causara la plaza cuadrada con senderos de arena y pedregullos rojizo, donde comenzaba a trazar los canteros; qué significado tenía para ella la iglesia en ruinas, rodeada de andamios, con la marca de una bala de cañón en la torre.⁵⁷

A veces la ciudad resulta un espejismo, un ámbito borroso, informe. Espacio ambiguo, ciudad-pueblo.

El inventor de la ciudad, Brausen es, pese a sus circunstancias, el más grande demiurgo, un creador de la nada. Un artista que convierte su obra en una forma de vida, su única razón. La invención de Santa María es el recurso de salvación a través de la escritura.

No tenía nada más que el médico, al que llame Díaz Grey y la idea de la mujer que entraba una mañana, cerca del mediodía, en el consultorio [...]⁵⁸

Mario Benedetti Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre en García, Ramos. Reinaldo, compilador. *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Centro de Investigaciones literarias Casa de las Américas, La Habana 1969, pág. 76

⁵⁷ Onetti, Juan Carlos, *La vida breve*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid 1994, pág. 48

⁵⁸ *Ibidem*, pág 25

El médico nace con la ciudad, una ciudad que se va expandiendo conforme se va desarrollando el personaje en ella. Como si la ciudad se fuera creando conforme la habita el personaje. Por ejemplo, Díaz Grey en la plaza, en el bar, el club; Malabia en el puerto, en la estación del ferrocarril; Larsen en el prostíbulo o en el astillero, o antiguamente en el diario. El espacio es parte del personaje o extensión de su interior.

Como sucede con los personajes, los relatos ofrecen sólo fragmentos de la ciudad, nunca hay una imagen general de ella. Y entonces, la tenemos que construir con los pedazos que el autor nos va dejando a través del relato. Tenemos un consultorio que tiene dos ventanas que dan a una plaza, que tiene un hotel – el hotel Plaza-, con calles en declive y su río, a lo lejos una sierra. Es una ciudad fluvial. Desde las ventanas del consultorio se puede ver la plaza con su base central blancuzca rodeada de una geometría arbolada, se ve a lo lejos en el muelle a grupos de gentes que crecían o se hacían pequeños. Una realidad tan irreal como un sueño. Se puede ver las embarcaciones que cruzan lentamente el río. Un río con aguas verdosas, ni ancho, ni angosto, con enérgica corriente que no aparece en la superficie, habitada por botes con remos, barcos con vela, algunas lanchas de motor, balsas que son embarcaciones lentas. Por su propia naturaleza debería ser una ciudad comercial, ciudad porteña.

La plaza, debería ser cuadrada, con pequeños caminos de arena, piedras rojizas y cantera. Así como el hotel, debe existir una iglesia casi en ruinas, con la marca de una bala de cañón y rodeada de andamiaje que anuncia su restauración como un valor del pasado.

La ciudad tiene su estación del ferrocarril por donde llegan los forasteros y las prostitutas. Lugar de implacable transición, de los más brutales desencuentros, de adioses, de visitas no anunciadas y no bienvenidas.

El hotel más o menos elegante tiene una tarifa, debe ser de diez pesos por noche. Tiene su bar donde se reúnen los importantes para sus negocios o para sus encuentros sentimentales. Tal vez haya música, y un barman diligente.

Del otro lado de río se encuentra otro hotel, un hotel sobre la playa, que no es otra cosa que una pensión con una vaca y un perro, algunos árboles limoneros. Un tendedero de ropa de colores es el paisaje. El hotel tiene una escalera de ladrillo que lleva hasta la entrada, evitando el terreno arenoso con mucha pendiente, tiene una mesa de hierro en el jardín, un césped que sólo son manchas. En el hotel hay un gran anuncio en el techo y una galería de madera donde la gente descansa del sol.

Díaz Grey ya estaba en la mitad de la escalera, empezaba a comprender la distribución en forma de L de las habitaciones del hotel, unas de madera y otras de ladrillo; veía el viejo edificio al costado y su gran puerta pintada de verde, probablemente un depósito para trastos o para coches y bicicletas de los veraneantes; podía ya distinguir la retinada curiosidad en las caras de los hombres y mujeres que tomaban bebidas o simplemente descansaban en la frescura de la galería, en la creciente penumbra, todos en silencio, con las tostadas caras inexpresivas vueltas hacia la escalinata de ladrillos que unían al hotel con el camino.⁵⁹

Cerca del hotel de la playa se veían mástiles y popas al aire, es decir, había una diminuta bahía llena de botes de vela deportivos. El hotel debe estar cerca del club náutico. Lugar seguro para los que quieren esconderse, para prófugos de la justicia. Es el hotel donde pasan las vacaciones los habitantes y forasteros de Santa María

La realidad de la ciudad se construye y se define por obra y gracia de Brausen, hasta los diversos tonos verdes, cada perfume, cada follaje, una nube, el reflejo del río. Sin

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 124

embargo, hay espacios que no son definidos como la colonia suiza, es mencionado constantemente por el autor, pero no descrita.

Es relevante y significativa la conciencia del autor de estar construyendo la ciudad, pensar en ella y luego borrar los apuntes y volver a pensarla y por supuesto ubicarla en el mapa. Con un pasado colonial, como cualquiera ciudad de las más importantes de Hispanoamérica. Una ciudad que incluso se puede localizar en el planisferio que Malabia observa y que se encuentra a cinco centímetros de Madrid. Ella misma, la ciudad, es concebida en un mapa. Tan existe un mapa que no dejan de aparecer forasteros en busca de dicho documento.⁶⁰ Una ciudad muy real, pero imaginada.

Firmé el plano y lo rompí lentamente, hasta que mis dedos no pudieron manejar los pedacitos de papel, pensando en la ciudad de Díaz Grey, en el río y la colonia, pensando en la ciudad y el infinito número de personas, muertes, atardeceres, consumaciones y semanas que podía contener eran tan míos como mi esqueleto, inseparables, ajenos a la adversidad y a las circunstancias. Más allá de las persianas del hotel se estaba formando la mañana y en ella iba introduciendo, seguro y privilegiado, trasladando ante presencias hostiles o indiferentes, ante el mismo rostro supuesto del amor, Santa María y su carga, el río que me era dable secar, la existencia determinada y estólida de los colonos suizos que yo podía transformar en confusión por el solo placer de la injusticia.⁶¹

⁶⁰ Curiel da testimonio de sus pesquisas para encontrar un mapa de la ciudad “[...] me interné en cuentos, relatos, consejas, mitos; elaboré una primera cartografía sanmarina (*Fundación (y tres postales) de Santa María*), 1976; merecí la conversación [con Onetti] sin cortapisas -y un atisbo de amistad, presumo- del autor; me adentré en un pasado presanmarino requerido de franca arqueología: aventuré un tratado sobre *onettismo* y sus dimensiones estética y moral, tan imbricado (*Onetti: Calculado infortunio*, 1980, 1984); emití constantes noticias de la región imaginada, destacando, desde luego, la del conato de autofagia –un incendio intencional, quiero decir, maquinado por los mismo personajes- con toda oportunidad por mí anticipado; y mantuve hasta el final una petición – de viva voz , telefónicamente, por carta- ante J.C. Onetti.

La solicitud de que, con vistas a una geografía definitiva de Santa María –la ciudad, además, había sobrevivido al holocausto- el autor me proporcionara documentos alusivos al origen y desarrollo de la región – unidad de lugar, salvo excepciones contadas, a partir de 1950-, a la historia local, la privada o la pública. Material, desde luego inédito, proveniente de archivos, epistolarios, álbumes, hemerotecas, etcétera. Además, bien sabida era, entre los catecúmenos, la existencia de un plano o un mapa o [mínimo un] croquis de Santa María.” Curiel, Fernando, *Santa María de Onetti. Guía de lectores forasteros*, UNAM, México 2004, pág. 19

⁶¹ Onetti, Juan Carlos, *La vida breve*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid 1994, pag. 273

La creación de la ciudad tiene una lógica particular. Una ciudad construida con referencias a Montevideo y Buenos Aires, pero finalmente una ficción que se extiende sin planificación como una mancha. El nacimiento de la ciudad se inicia con la invención de un doctor; luego un consultorio; ¿por qué no una paciente?; el esposo de la paciente; el amante de la paciente; la historia de la paciente; luego una plaza; el hotel en la plaza; la iglesia; árboles; calles; paisajes; río; playa; el otro lado de río; embarcaciones; habitantes; automóviles; autobuses; estación del tren; cinematógrafo; hospital; hotel para vacaciones; interior del hotel; carreteras; formas de acceso a la ciudad por tierra; su primavera; su tormenta; su carnaval. Un mapa.

Tracé [dice Brausen] una cruz sobre el círculo que señalaba a Santa María, en el mapa; estuve cavilando acerca de las formas más conveniente de llegar a la ciudad, examiné las variantes posibles, las ventajas de avanzar por el oeste y la de hacer un rodeo y entrar en Santa María por el norte, atravesar por la colonia suiza y aparecer de pronto en la plaza, en la aglomeración inquieta y musical de una tarde de domingo, provocativo y lento, arrastrando mi desafío entre hombres y mujeres.⁶²

Simbólicamente Santa María está en el otro lado. El otro lado de la vida de Brausen, en la imaginación. Se puede visitarla a gusto. Lugar donde se conjuga realidad e imaginación. Por ejemplo, el personaje inventado (Díaz Grey) sospecha de la existencia de su creador (Brausen). Se asume como personaje literario y finalmente se convierte en el narrador de su propio relato y de otros. Creadores y criaturas se encuentran en los mismos relatos. Nada es imposible. Es curioso leer que un tal Onetti comparte con Brausen una oficina en Montevideo dentro de la novela. El mismo Brausen se encuentra con su personaje Díaz Grey dentro de la historia casi al final. Juntos huyen de la policía en pleno carnaval.

⁶² *Ibidem*, pág. 295

Puedo alejarme tranquilo; cruzó 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 de los pies, más por felicidad que por cansancio.⁶³

La Santa María de *Juntacadáveres* (1963) es la inventada por Jorge Malabia. Personaje auténticamente sanmarino, como hemos visto. Su misión es relatar el fracaso de Larsen en la fundación de un prostíbulo. La ciudad que se recuerda, en esta novela, es una ciudad lejana más que por el paso del tiempo, por el desinterés. Santa María es una ciudad despreciada por el narrador, es según él, un pueblucho que produce hastío. Hay un oscuro ambiente pueblerino, de crisis, de fracaso, de rancia moralidad. Predomina la ambigüedad de la ciudad entre prostíbulo y santidad. Santa María es un símbolo de la santa madre, la María santa. Una ciudad santa, católica en apariencia; y a la vez ramera. Corrupta. Limpia y sucia. Provincial y metropolitana.

Sin embargo, la Santa María en esta novela tiene una gran fuerza o una evocación más apegada a la realidad. La ciudad muestra un aspecto violento, de conflictos sociales. Hay una representación de fuerzas contrarias en lucha. La moral y la liberalidad.

La ciudad se convierte en un personaje central escindido en dos posiciones antagónicas. Los espacios en cuestión son la iglesia y el burdel. Pero hay otros espacios que señalan esta dualidad: los campos de cultivo, algunas granjas marcan el aspecto campirano, provincial; por otro lado, el aspecto urbano está determinado por los edificios y los servicios, la estación del ferrocarril, el hotel, el club, el edificio de la Escuela experimental, Enduro, la colonia suiza. Villas Petrus es el símbolo de urbanización que sigue creciendo a

⁶³ *Ibidem*, pág. 329

un lado de la playa. Se construyó un balneario como un gran negocio para el periodo de vacaciones. Y como corolario de este progreso, la prostitución.

El andén estaría lleno, un grupo de hombres miraría desde la puerta del club, otro acomodaría las espaldas contra la esquina del hotel Plaza para ver el auto llevando a las tres mujeres [prostitutas] hacía la casita de la costa [...]⁶⁴

El elemento que convierte al pueblucho en ciudad es la inauguración del prostíbulo. En general, la novela manifiesta el intento para que Santa María deje su provincianismo y se convierta en una metrópoli. Intento fallido.

Santa María tendrá un prostíbulo y las enfermedades venéreas aumentarán o decrecerán. Ya interpretaremos las estadísticas.⁶⁵

El intento por modernizar a la ciudad es también un fracaso, no por el cierre del prostíbulo; sino, por la cerrazón de sus habitantes, por el dominio de la iglesia, por su población, por la falta de educación.

La imagen que tenemos de la ciudad está determinada por las descripciones plásticas de Malabia. Es muy similar a la que proporcionaba Brausen. Es muy cercana a lo que sería una pintura de paisaje. Al estilo de Malabia por supuesto, sin traicionar lo propuesto por Brausen.

El terreno de Santa María no tiene ninguna elevación de importancia; la ciudad, la colonia, el paisaje total que puede descubrirse desde el avión, baja sin violencia, llenando un semicírculo hasta tocar el río; hacia el interior, la tierra es llana y pareja, sin otra altura notable que la de los montes. Y, sin embargo, ahora, al contar la historia de la ciudad y la Colonia en los meses de la invasión, aunque la cuente para mí mismo, sin compromiso con la exactitud o la literatura, escribiéndola para

⁶⁴ Onetti, Juan Carlos, *Juntacadáveres*, Oveja negra, Colombia 1984, pág. 10

⁶⁵ *Ibidem*, pág. 25

distraerme, ahora, en este momento, imagino que hay un cerro junto a la ciudad y que desde allí puedo mirar casas y personas, reír y acongojarme; puedo hacer cualquier cosa, sentir cualquier cosa; pero es imposible que intervenga y altere.

También imagino a Santa María, desde mi humilde altura, como una ciudad de juguete, una candorosa construcción de cubos blancos y conos verdes, transcurrida por insectos tardos e incansables. Veo entonces la diminuta población y entiendo su forma geométrica, sus alturas, su equilibrio; entiendo, por su casi invariable reiteración, los móviles que determinan la inquietud de los insectos; pero no puedo descubrir un sentido indudable para todo esto y me asombro, me aburro, me desanimo. Cuando el desánimo debilita mis ganas de escribir -y pienso que hay en esta tarea algo de deber, algo de salvación- prefiero recurrir al juego que consiste en suponer que nunca hubo una Santa María ni esa Colonia ni ese río.

Así, imaginando que invento todo lo que escribo, las cosas adquieren un sentido, inexplicable, es cierto, pero del cual sólo podría dudar si dudara simultáneamente de mi propia existencia. Nunca antes hubo nada o, por lo menos, nada más que una extensión de playa, de campo, junto al río. Yo inventé la plaza y su estatua, puse el paseo junto al muelle, determiné el sitio que iba a ocupar la Colonia.

Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina. Hay que dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las azoteas con balaustradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y malgasten. Y, en el juego, tengo que darles cuerpos, necesidades de amor y dinero, ambiciones disímiles y coincidan, una fe nunca examinada en la inmortalidad y en el merecimiento de la inmortalidad; tengo que darles capacidad de olvido, entrañas y rostros inconfundibles.⁶⁶

La ciudad, siempre en desarrollo, revela su invención, reinversión constante. Aunque sea reiterativo, esta idea de ciudad está determinada por la subjetividad del narrador. Sin embargo, esta imagen remite a los conflictos de un pueblo y los problemas de

⁶⁶ *Ibidem*, pág. 137

una metrópoli. Es un pueblucho que algunos llaman ciudad. Es espacio indeterminado, ambiguo.

El paisaje urbano lo componen la farmacia de Barthé; el burdel de *La tora*; el club del progreso; Villas Petrus; la iglesia y los sermones del padre Bergner anunciando el Apocalipsis; los feligreses; los acólitos; el concejo; el Hotel del Plaza; la cantina; la Colonia habitada por negros y gringos; la casa en la costa; una granja y su paisaje de vacas y caballos; campo y playa; el río con sus embarcaciones; el colegio Católico; la comunidad cristiana; las asociaciones morales; la liga de la decencia o liga de caballeros; las reuniones de las muchachas de la Acción cooperadora que levantan cartelones pidiendo: novios castos y maridos sanos, limpios de enfermedades venéreas. En resumen, hay un ambiente de rancia hipocrecía.

La Liga de la Decencia, o Liga de Caballeros, como se llamó después, no fue fundada ni sugerida por el cura Bergner, como sigue creyendo mucha gente en Santa María. Debió nacer unos cuantos años antes del prostíbulo y, específicamente, con el propósito de impedir que se ofreciera en el único cinematógrafo de Santa María una película alemana que mostraba el proceso de un parto normal y los detalles de una cesárea. La Liga de la Decencia, formada entonces por el cura Peña –un viejito andaluz que murió de un ataque de angina y fue sucedido por el cura Bergner–, cuatro chacareros de la Colonia y un comerciante del pueblo, el ferretero Ramallo, padre del Ramallo actual, no tuvo que esforzarse para impedir que la gente de Santa María viera la película.⁶⁷

La Liga de la Decencia, bajo la tutela del padre Peña, llevó una vida secreta y dogmática, visitaban de manera aislada y periódica los negocios que empezaban a crecer, y se le prohibía exhibir ropa interior en sus escaparates. Publicaban en el Diario *El Liberal* una advertencia sobre las revistas peligrosas que llegaban de la Capital. Con el tiempo pasó

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 134

a ser La Liga de Caballeros, bajo el auspicio del padre Bergner, que era tomada como un consejo consultivo. Bajo La liga de Caballeros se recaudaron fondos para la construcción de la iglesia, se les dio becas a los seminaristas. Y tenía, de verdad, una gran influencia en las publicaciones sobre revistas, películas, modas, costumbres y libros. La Liga se convirtió en un arma eficaz para disuadir la disipación.

Por otro lado, los solitarios Larsen, Díaz Grey y Barthé se esforzaban por iniciar y continuar con el negocio del prostíbulo. Ellos ejercían el derecho de ser diferentes al común del pueblo. “Lo *antiburgués* en dos patas” se dice de Larsen;⁶⁸ quien presiona desde el periódico, la plaza, el bar, la farmacia para conseguir el permiso de apertura. Sin embargo, la fuerza de la iglesia no tenía oposición y como resultado se cancela el permiso y se castiga con la cárcel y el exilio al autor y ejecutor del proyecto.

[...] Y cuando, peligrosamente, había empezado a creer que todo aquello era la verdad [lo del prostíbulo], cuando se sentía compartir los orgullos y las ambiciones de sus amigos, vino la catástrofe providencial, los seis meses de prisión, [...].⁶⁹

El resultado no puede ser otro, el fracaso, no sólo de Larsen, sino de los poco involucrados.

[...] Orden del gobernador. Empecinado y astuto, el padre Bergner había ganado la corta o larga batalla. [...]

Fumé espiando a veces la cara de *Juntacadáveres*, engordada desde que llegaron las malas noticias, el pelo que conservaba: un mechón solitario pegado sobre la ceja.

El doctor Díaz Grey tenía ropas flameantes, azules, y era el único con aire de divertirse sinceramente. Hablaba poco y sonreía como si la historia del prostíbulo y el último capítulo que contemplaba fuera obra suya. Medina estaba junto a la cortina del reservado; como Jefe del Destacamento, era responsable de que la lacra abandonara Santa María.⁷⁰

⁶⁸ *Ibidem*, pág. 83

⁶⁹ *Ibidem*, pág. 146

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 198

Sin muchas discusiones *Junta* y sus cadáveres fueron expulsados de la ciudad por orden del gobernador. Medina y dos policías lo custodiaron. El suceso fue poco concurrido. Poca gente, el padre Bergner y Malabia. Sin escándalos.

Nadie sospechaba en ese momento que el personaje Larsen regresaría a la ciudad cinco años después. Como un aparecido.

En *La vida breve* (1950) la ciudad imaginada por Díaz Grey sirve de escape para Brasuen, una ciudad con imágenes que son como espejismos. En *Juntacadáveres* (1963) la ciudad es escenario de tensión entre el pueblucho y el anhelo de convertirse en una ciudad. Con los males de un pueblo y los de una ciudad.

En *El astillero* (1961) la ciudad se convierte en un escenario fantasmagórico. Es el espacio incierto donde Larsen, alma en pena, hace su aparición como el espectro en que se ha convertido. A estas alturas en Santa María los espacios están envejecidos, no hay proyectos y construcciones, sino edificios moribundos. Hay partes abandonadas como el mismo astillero, Villas Petrus, la casona e incluso el pueblo mismo. Pueblo fantasma.

Aunque hay muchos espacios urbanos, los más relevantes son la casona, la zona industrial, la glorieta, el puerto, la cárcel. La primera noción del espacio es la idea de un círculo, en el cual Larsen camina sin cesar. La sensación de asfixia, ahogo y encierro es evidente. Espacios que para Juan Manuel Gracia Ramos están cargados de significados.⁷¹

Dichos espacios señalan el descenso moral y espiritual de Larsen. En primer lugar, Santa María es la ciudad maldita, de la que fue desterrado y a la que regresa en busca de reivindicación social y profesional. Santa María es en esta novela, como en la anterior, el

⁷¹ Cf. Onetti, Juan Carlos, *El Astillero*, Prólogo de Juan Manuel García Ramos, Cátedra, Madrid 2001, pág. 3-20

lugar donde la realidad sepulta el anhelo, donde el razonamiento expulsa a la imaginación. Si bien ya no es la ciudad de las asociaciones religiosas, sigue representando el lugar que impide el ascenso del personaje. En realidad la ciudad nunca es adecuada para Larsen; pez fuera del estanque. Y por ello Santa María es su último viaje. El transitar del personaje por sus calles evoca la agonía, o peor aún, el penar de un alma.

El astillero y la glorieta son los territorios que representan las dos facetas de la decadencia del personaje: la laboral y la amorosa-afectiva. El edificio del astillero alberga para Larsen un proyecto de reinserción social en el que se ve obligado a creer. Reinserción fracasada. Así tratar de cumplir todas las farsas, las apariencias, todas las reglas, los convencionalismos sociales, Larsen agoniza.

La glorieta es un escenario falso, es la antesala que augura el reposo, la seguridad de la casa, espacio visitado solamente al final de la novela. El astillero es el fantasma de los años de esplendor. Oficinas, habitaciones, las calles, todo es un reducto. Los escenarios ya no cumplen su propósito.

En *El astillero* (1961) Santa María encuentra su dimensión mítica. ¿Por qué mítica? Porque se sale del contexto histórico. La vida de la ciudad se desarrolla fuera del tiempo histórico. Condensa la realidad de algunas ciudades, por los menos de Sudamérica en el siglo XX. Sus personajes son héroes a su manera o demiurgos. Constructores, inventores. La ciudad tiene la singularidad de ser reinventada, de ser refundada frecuentemente. Es un fenómeno que se vuelve esencialmente importante para el proyecto narrativo de cada autor-narrador. Una ciudad se refunda en algunas novelas, según la perspectiva del narrador en cuestión. En el caso de *El astillero* (1961), Santa María es una ciudad de muertos, a veces

deshabitada. Una ciudad envejecida con todo y habitantes. En realidad, en el mundo de la novela hay pocas cosas vivas, a caso una mujer embarazada.

Calles de tierra o barro, sin huellas de vehículos, fragmentadas por las promesas de luz de las flamantes columnas del alumbrado, y a su espalda el incomprensible edificio de cemento, la rampa vacía de barcos, de obreros, las grúas de hierro viejo que habrían de chirriar y quebrarse en cuanto a alguien quisiera ponerlas en movimiento. El cielo había terminado de nublarse y el aire estaba inquieto [...].⁷²

En esta novela se anuncia lo que será una realidad, en unos relatos más adelante, el final de la ciudad de Santa María. Ahora envejecida.

El astillero es la representación del mundo burgués en desintegración. Y esta idea, llevada a un extremo, revela al astillero como la imagen del deterioro ontológico que avanza lentamente pero implacable en el ser humano. Es decir, Santa María es la imagen viva de la mediocridad y la ambición burguesa; y el astillero es la de una empresa en ruinas que sólo existe como imagen de su propia destrucción o deterioro. Pero no sólo se deteriora la ciudad y el astillero, sino también los personajes. El mismo Larsen se va disolviendo hasta llegar a la misma muerte. La ciudad va detrás de él.

En 1984 se publica *Dejemos hablar al viento*, donde, en apariencia, concluye la saga de Santa María, aunque la ciudad reaparece en un relato posterior. En esta novela se llega al final del mundo sanmarino; por lo menos, de la manera en que lo habíamos conocido. Medina, personaje central del relato, vive exiliado en la ciudad de Lavanda ubicada del otro lado del río, en la orilla opuesta a Santa María. Desde su nueva residencia recuerda su vida en la vieja ciudad, como quien recuerda el paraíso perdido, cuando era

⁷²*Ibidem*, pág. 64

comandante del Destacamento. Un recuerdo que contrasta con su vida en Lavanda. De comandante a enfermero de un viejo moribundo que se pudre en una ciudad nauseabunda.

Hay básicamente tres formas relevantes de concebir la ciudad que se relacionan con la forma narrativa en *Dejemos hablar al viento* (1984). Por un lado, el propio Medina cuenta, en primera persona, su vida en Lavanda y nos da una visión de la ciudad en su presente. Por otro lado, nos ofrece una narración construida de recuerdos y así nos entrega la imagen de la antigua ciudad de Santa María un tanto idealizada por la nostalgia. Y tres, relata su vida en la nueva Santa María que él mismo inventa con elementos de Lavanda y de la Santa María de los años pasados.

Sobre esta ciudad sanmarina hay básicamente dos imágenes de la ciudad. Una, es la del pasado, la ciudad de la juventud. Una ciudad desdibujada por el tiempo y la debilidad de la memoria.

Mucho tiempo atrás [dice Medina], cuando todos teníamos veinte años o pocos meses más, cedía a la tentación de ser Dios, absurda, azarosa, y respetando mis límites. Era en Santa María, en un marzo, húmedo y caluroso con apenas amagos, alharacas de tormenta, como si el tiempo hubiera aceptado la modalidad de los pobladores del otro lado, de Lavanda, río por medio.⁷³

La segunda, una ciudad refundada, producto de la imaginación y del recuerdo. El narrador inventa, a partir de lo que habían dejado en herencia otros personajes. Inventar una nueva Santa María con personajes diferentes o conocidos. Imagina nuevos y reinventa viejos lugares y situaciones.

Fracasado, Medina acepta la posibilidad de ocupar el lugar vacante de Brausen. Aún en la miseria moral, Medina reconstruye un pasado menos ominoso. Para ello se reconoce

⁷³ Onetti, Juan Carlos, *Dejemos hablar al viento*, Planeta, México 1985, pág. 22

como personaje literario. De hecho, es otro personaje de Onetti que plantea su existencia a partir de Dios Brausen. Es decir, que busca su pasado y lo inventa dentro del mismo relato a la manera de Brasusen y otros narradores. Como si la narración le revelara su identidad. Medina se reconoce en Santa María y hace referencia a muchas historias y personajes que tuvieron lugar en ella. Es como si recopilara parte de su propio pasado y de la historia urbana.

No debe olvidarse que Brausen me puso en Santa María con unos cuarenta años de edad y ya Comisario, ya jefe del Destacamento. Cuando tenía unos diez años y al Príncipe Orloff como maestro, desaparecí, estuve en el limbo hasta los cuarenta.⁷⁴

Comisario y artista plástico sin talento, afirma Orloff. Ya sin la posibilidad de volver a ser Comisario en Lavanda, el narrador se dedica a pintar retratos o a cuidar enfermero.

Es clara e importante la referencia a la Santa María de *La vida Breve* (1950) donde nace el personaje, que en otro tiempo fue una ciudad limpia y en desarrollo, incluso en un lugar donde se puede ir a vacacionar. La ciudad de Mediana, por el contrario, es decadente.

En la primavera me era forzoso evocar Santa María y su río, tan distinto a éste que llamaban mar, mi río con la otra orilla visible, con isla en el medio, con la periodicidad de la balsa o el ferry, con la exacta distribución cromática de lanchas, gabarras, yates, botes, cabezas de nadadores. Allí, en aquel cubículo llamado farmacia, inmóvil, recostado a medias, esperando la inyección y la esperanza, tan aburrido a veces que el hastío parecía marchitar velozmente personas y cosas, evocando la amplitud amiga de la botica de Barthé, la frescura vegetal del sótano casi lleno de bolsas y cajas, su gorda, blanca y huidiza cara prometiendo entre un frasco azul y otro rojo, consolando con su cariciosa voz de eunuco.⁷⁵

⁷⁴ *Ibidem*, pág. 30

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 48

La ciudad perdida en el recuerdo de Medina, lejana en el tiempo. Aunque está del otro lado del río, sin embargo es distante. No recuperable jamás. Sin embargo, el mismísimo Larsen le ofrece una solución y le concede la oportunidad de volver a Santa María. Inventando una ciudad personal, donde el narrador construya su propia versión, sobre la base de la ciudad que Brausen ofreció a sus personajes.

- Está escrito, nada más. Pruebas no hay [se refiere a las evidencias históricas de Santa María]. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos.⁷⁶

Le dice el difunto Larsen al atormentado Medina, en el último capítulo de la primer parte de la novela.

Para inventar una nueva ciudad, el narrador tiene que destruir primero la de sus recuerdos. Y lo hace de manera simbólica condenándola al fuego, como Sodoma y Gomorra.

“El oeste –pensó Medina- no puede ser un alba anticipada. Y yo le dije que no por ese lugar”.

Gurisa se movió en la gran cama y murmuró incomprensible y con enojo; de inmediato volvió el débil sonido de su respiración infantil.

La luz [del fuego], siempre a la izquierda, comenzó a moverse y crecer. Ya muy alta fue avanzando por la ciudad apartando con violencia la sombra nocturna, agachándose un poco para volver a alzarse, ya, ahora, con un ruido de grandes telas que sacudiera el viento.

Medina sentía la cara iluminada y el aumento del calor en el vidrio, casi insoportable. Temblaba sin resistir, víctima de un extraño miedo, de siempre decepcionante final de la aventura. “Esto lo quise durante años, para esto volví.”

Oyó el estallido de una ventana en el lugar del departamento que llamaba cocina. Con la pistola en la mano se acercó a la cama. Sentía la necesidad casi irresistible de besar a Gurisa, pero temió despertarla antes que el griterío que comenzaba a llegar de la calle, del hotel, el techo y el cielo.⁷⁷

⁷⁶ *Ibidem*, pág. 138

⁷⁷ *Ibidem*, pág. 250

La Santa María que conocimos a través de Brausen se diluye en la memoria del personaje. Lo último que recuerda es el fuego que la abraza.

Una vez destruida la ciudad sucede la dispersión de sus habitantes. Unos, como el comandante Medina a Lavanda, otros a Europa, y otros pocos resistieron a la tragedia.

A partir de este momento ya no hay una evocación de la ciudad; sino una refundación, un lugar habitable a la manera de Medina. Delitos, crímenes, prostitutas, lesbianas, homosexuales, pedófilos, asesinos, drogadictos, mendigos, borrachos, ladrones trasnochados, contrabando, comandancia. Ciudad sucia, de letrinas, de mercados repugnantes y decadentes, casi se percibe el mal olor. Nada desconocido, pero sí aumentado.

Casi pisando manos de mendigos y ladrones. Medina entró en la sombra del mercado viejo [mal oliente] de Santa María y se detuvo para quitarse el sombrero [...]

Como todas las tardes de sábado, los hombres estaban sentados en herraduras, descalzos o con alpargatas, ensombrerados, escarbándose los sobacos o metiendo los dedos en paquetes de papel grasiento o latas de aceite con sobras de comida.⁷⁸

Santa María, ahora ciudad del crimen. Lugar donde Medina es dueño y Dios y donde él mismo se autonombra: “Yo Medina, comisario de Santa María”.⁷⁹ El comisario sustituye a Dios Brausen, para inventar su ciudad enferma y pervertida.

El personaje vuelve a ser el comisario del Destacamento en la Santa María llena de delito y crimen. La ciudad es la puerta ancha del inframundo llena de crónicas policiales y diarios de nota roja.

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 143

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 167

-Es extraño. Lo que usted contaba, jefe. Que el tipo se haya dejado atrapar durmiendo la siesta. Con el cadáver de la mujer en la calle.⁸⁰

El contrabando, el narcotráfico, el homicidio, el robo, la prostitución, la promiscuidad, la miseria, la barbarie. Una ciudad vivida por la noche, donde pululan los depredadores y los que no tienen nada que perder. Un lugar sin orden, sin autoridad, tierra de nadie. Lugar de ignominia, donde escasean los justos por quienes se pueda regatear la salvación de la ciudad.

Medina encendió otro cigarrillo y repitió susurrando distraído un insulto. Puso el coche en marcha. “Comisario de Santa María. Es decir, podía reunir lo poco que me quedaba de bondad y de espíritu, de justicia; lo que tengo, y crece, y en circunstancias apropiadas, sería infinito, de lástima y desinterés. Y nunca será suficiente, nunca podría equivaler al convencional gesto amistoso de alguno de ellos. La única autoridad soportable es la de Dios; y tal vez ni siquiera para todos. Yo, Medina, comisionario de Santa María.⁸¹

Así termina la ciudad inventada por Brausen. Fue el refugio de hombres decepcionados para quienes la vida había dejado de ser gozosa. Lugar de tragedias y desgracias, lugar de deseos y decepciones, de pecado y salvación. Lugar de la marginalidad y purificación.

La ciudad de *Dejemos hablar al viento* (1984) es opuesta a la Brausen *La vida Breve* (1951). Por un lado somos testigos de su nacimiento; y por otro, de su destrucción. Fin de la ciudad de Brausen y así de sus narradores.

Aunque todavía en 1995 salieron a la luz algunos relatos de Onneti inéditos hasta ese momentos, la última Santa María se a conocer en la novela *Cuando ya no importe*

⁸⁰ *Ibidem*, pág. 157

⁸¹ *Ibidem*, pág. 167

(1993). Es la versión de un forastero, un extranjero que llega a la ciudad de manera un tanto circunstancial. ¿Qué es lo que hace que la Santa María de este forastero sea relevante para la saga? En primer lugar, se trata de la misma ciudad que habita Díaz Grey. Pero una ciudad eclipsada. Reconocemos a penas la plaza, la iglesia, el río, la colonia suiza y los habitantes. Santa María en ruinas.

Carr, narrador personaje, es muy similar a los que ya conocíamos. Un hombre desilusionado, solitario, marginado. Un hombre que acepta su condición de fracaso.

Hace una quincena o un mes que mi mujer de ahora eligió vivir en otro país. No hubo reproches ni quejas. Ella es dueña de su estómago y de su vagina. Cómo no comprenderla si ambos compartimos, casi exclusivamente, el hambre.

[...]

Se fueron acumulando los días casi miserables para triunfar convenciéndola de que yo había nacido para fracasado irremisible [...] ⁸²

Carr ya no espera de la vida lo que no le va a dar, y eso lo hace un personaje perfectamente onettiano. Un hombre que camina con cierta indiferencia, un hombre que sólo quiere sobrevivir e inventar historias o relatar su propia historia. Decepcionado. “Rara vez miro los diarios y me basta espiar los titulares para fortalecer mi vieja convicción de que la estupidez humana es inmortal”.⁸³ Escribir sin ruta, sin un propósito específico, sólo el deseo de hacerlo lleva a construir un relato que se ciñe a las vicisitudes de la vida del autor. La ciudad que se nos presenta está desolada, abandonada y los habitantes que quedan, son eso, lo que queda. El marco ambiental para la propia historia de Carr es el de una ruina. Esta novela presenta lo que puede ser el epílogo de lo que fue Santa María. Es el cierre y a la vez la posibilidad de continuar.

⁸² Onetti, Juan Carlos, *Cuando ya no importe*, Alfagura, Argentina 1993, pág. 11

⁸³ *Ibidem*, pág. 17

Carr, heredero de la ciudad y de la posibilidad de inventar lo que se quiera de ella. Después de trabajar en diversas ocupaciones, llega a Santamaría con la intención de desarrollar un empleo desconocido hasta por él, pero que todos sabemos o reconocemos como fuera de la ley. Nótese que se trata de otra ciudad y la misma. Es decir, llega a Santa María, la de Díaz Grey, la que inventó Brausen; pero es otra a la vez, es diferente, es Santamaría, la de Carr.

La Santamaría de Carr es una ciudad dividida en dos, la vieja, la que fue quemada por sus habitantes, acontecimiento documentado por ellos mismos. Una ciudad vacía, desierta, desolada, destruida. Y la otra, la nueva, la que se desarrolló a partir de la Colonia Suiza habitada por alemanes, dividida por el río que ha cambiado su puente de madera y sogas por uno de concreto.

Reconocemos la Iglesia que evoca su pasado colonial; el hotel que antes era *el Plaza* y que ahora es el *Gran Hotel Victoria*; tiene su hospital que funciona sólo para emergencias; la farmacia de Barthé; el quiosco y su librería propiedad del viejo Lanza, donde Carr compra novelas policíacas; la casona Petrus que huele a humedad y donde vive Angélica Inés con su marido, el eterno médico de este pueblucho, Díaz Grey; los diarios que otrora se conocían como *El liberal* y *El socialista* y que se ha convertido en *La voz del cono sur*; el astillero en ruinas cuyo litigio ganó el viejo Petrus; y el ferrocarril, también en ruinas, que fue vendido a los extranjeros; el servicio postal con un solo cartero. Una ciudad a la que llegó el hambre y se quedó. Ciudad que lleva en sus entrañas la delincuencia. Ciudad de contrabando, de prostitución, de gente estúpida. Ciudad cuyo símbolo es el prostíbulo *El chamemé*, cuyo antecedente más lejano es el que inaugurara el difunto Larsen y cuyo nombre se escapa a la memoria de Carr. *El chamemé* abastece de prostitutas a los

trabajadores extranjeros. Antro dominado por un milico gordo y homosexual que se autodenomina la “autoridá”.

Santa María ocupada militarmente, por no se qué dictador. Condenada al provincialismo y al olvido. Ciudad en ruinas. Santa María ha dejado de ser un lugar para Dios-Brausen. Dios ha muerto.

En fin, después de la destrucción, la ciudad queda en la más extrema desolación. Y esa ciudad es la que encuentra Carr, y que en voz de Díaz Grey, va conociendo su pasado literario, escenario de antiguas historias.

La conversación estuvo dando unas vueltas aburridas hasta que alguno [se refiere a Díaz Grey o al turco Abu] hasta que alguno de ellos recordó un incendio del que nunca había oído hablar.

- Es el estilo sanmarino – dijo el médico-. Es triste pero la verdad fue que hasta en eso fracasaron.

- Cierto –afirmó el turco-. Pero nunca se demostró que la cosa fuera planeada.

- Y yo diría que para mayor humillación, aparte de arder dos o tres ranchos y que por suerte nadie murió, la consecuencia más grave se registró en la tienda del judío. Cerró las puertas y la vidriera y un día entero estuvieron los dos muchachitos empleados quemados las orillas de las telas y no sé qué más, para poner al final el gran letrero: mercadería salvada del incendio. Vendió todo lo que quiso después de subir los precios. Porque la gente es imbécil sin límites y los sanmarinos un poco más.⁸⁴

La otra ciudad, que parece surgir de estas ruinas o a lado de ellas, avanza a toda prisa. Es la que emerge de la antigua colonia suiza, una ciudad en progreso pujante.

Dos ciudades que juntas dan, otra vez, una imagen ambigua, híbrida, a veces indefinida.

Santamaría Nueva podía considerarse como una verdadera ciudad. Hijos y nietos de los colonos suizos del otro siglo habían trabajado para que así fuera. Y, mientras trabajaban, se enriquecían y

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 88

creaban familias supercatólicas y puritanas que eran poderes que se respetaban sin objeción.⁸⁵

La Santamaría Nueva desplaza a la vieja, a la literaria. Una ciudad vieja que en su fracasado intento por ser una metrópoli, reside su valor, su belleza. Un fracaso que no es para nada extraño o sorprendente, porque en su seno llevaba el germen de su destrucción, el provincialismo, la hipocresía, la ignorancia, la miseria, el dolor, la injusticia. La orfandad de sus habitantes.

Una ciudad vacía, asolada por los males modernos como el hambre y la delincuencia, prostitución, injusticia, estupidez, enfermedades, militarizaciones, dictaduras, extranjerizaciones, fanatismos religiosos, improductividad.

En resumen, está es la última vez que ingresamos a la ciudad de Santamaría, en los relatos del propio Onetti. Es el epílogo de la ciudad de la que testificamos su nacimiento, su esplendor y su muerte. Sin embargo, pareciera quedar abierta la posibilidad de volver a ella. No sería sorprendente que a pesar de la muerte del creador, otro escritor como salido de este mundo se atreviera a inventar su propia Santa María.

Sobre el final de la ciudad y la pasión de sus habitantes y extranjeros por imaginar la propia, podemos inferir que cualquiera de nosotros, visitantes literarios, tenemos, digamos lo así, la autorización de inventar, re-inventar, re-fundar la nuestra.⁸⁶

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 103

⁸⁶ Diálogo de Onetti con Fernando Curiel en 1991 en España.

-“Te autorizó. Podés inventar lo que te dé la gana [sobre Santa María], Curiel”.

- Me dijo Juan Carlos al despedirnos. Dolly Mhur podría atestiguarlo.

Curiel, Fernando, *Santa María de Onetti. Guía de lectores y forasteros*, UNAM, México 2004, pág. 20

CAPÍTULO 3

Una obra en expansión.

En 1933 apareció el primer relato de Onetti y en 1993 el último de ellos. Estamos hablando de una larga trayectoria literaria, nada más ni nada menos que sesenta años de producción. Cabría entonces la pregunta sobre si el Onetti de 1933 es el mismo que el de 1993. Sí, y evidentemente no. La primera etapa de la obra de Onetti tiene una función específicamente simétrica al Onetti de la última, si consideramos que el *corpus* literario de Onetti a pesar de su transformación, desplazamiento o movimiento en los textos, es una red de comunicación entre los relatos, al punto de poder considerar todos los relatos como uno sólo. Entonces con base en las reflexiones de Ítalo Calvino, estamos frente a un texto único y abierto. Novela enciclopédica.⁸⁷ Sin embargo, y a pesar de la conexión entre cada relato y

⁸⁷ “Lo que toma forma en las grandes novelas del siglo XX es la idea de un enciclopedia *abierta*, adjetivo que sin duda contradice el sustantivo *enciclopedia*, nacido etimológicamente de la pretensión de agotar el conocimiento del mundo encerrándolo en un círculo. Hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple.”

“[...] los libros modernos que más amamos nacen de la confluencia y del choque de una multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar, estilos de expresión. Aunque el diseño general haya sido minuciosamente planeado, lo que cuenta no es que se cierre en la figura armoniosa, sino la fuerza centrífuga que se libera, la pluralidad del lenguaje como garantía de una verdad no parcial.” [...]

“Tenemos el texto unitario que se desenvuelve como el discurso de una sola voz y que resulta ser interpretable en varios niveles” [...]

“Tenemos el texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo, según ese modelo que Mijaíl Bajtin ha llamado «dialógico» o «polifónico» o «carnavalesco», [...]

de la intertextualidad que los relaciona, cada relato conserva su propia autonomía. Son universos en sí mismos que se complementan con otros relatos para encontrar un significado en conjunto. Dicho de otro modo, cada historia está estrechamente vinculada con otras; pero mantiene su independencia, su cohesión individual. La obra de Onetti es unitaria en su conjunto y cada relato es como un fragmento de esa totalidad sin menoscabar su independencia.

La afirmación de que la obra total de Onetti es un texto único, no implica que se proponga la imagen de una obra plural y, al mismo tiempo, cerrada. Por el contrario, estamos frente a una obra que se expande. En otras palabras, no se trata de una obra cuya lectura sea predeterminada por un orden previsto. Muy al contrario, la obra está llena de contradicciones, ajustes y desajustes, con agujeros y ambigüedades que la van ensanchando, profundizando y enriqueciendo. Hasta llegar a un final, que no es exactamente un cierre o una conclusión de los relatos. Es lo que pudiéramos considerar un final sin final.

La obra se va construyendo o configurando como un exceso incesante de sí misma. Es decir, se alimenta a sí misma de sus narraciones. Una especie de autofagia e intertextualidad, señala Sonia Mattalia al referirse a *Dejemos hablar al viento* (1979).⁸⁸ La

“Tenemos la obra que, ansiosa por contener todo lo posible, no consigue darse una forma y dibujarse unos contornos, y queda inconclusa por vocación constitucional, [...]” Calvino Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid 2002, pág. 117

⁸⁸ “*Dejemos hablar al viento* es una novela suya; en ella se compendia, por medio de un complejo sistema de referencias intra y intertextuales, la narrativa anterior del autor en un nuevo gesto de conclusión y de apertura; y no sólo porque en esta novela la mítica Santa María, anunciada en los espacios exóticos de *El pozo*, delineada en *La vida breve* y construida con minucioso detenimiento en las novelas posteriores, termine incendiada; sino, fundamentalmente, porque *Dejemos hablar al viento* está compuesta con elementos provenientes de toda la producción del autor.” Sonia Mattalia “*Dejemos hablar al viento*: Cita, autocita, autofagia.” en Coloquio Internacional, *La obra de Juan Carlos Onetti*, Centro Recherches Latino–Americaines Université de Portieres. Espiral Hispano Americana, España 1990, pág. 188

escritura se extiende por desviaciones y caminos sinuosos y sesgados, formando un complejísimo entramado construido de discontinuidades discursivas, cruzados por innumerables relatos parciales que no encajan del todo unos con otros, pero que amplían la imagen del personaje, de la ciudad, del tiempo, de la vida. Parecido más a una colección de relatos que a una estructura bien diseñada.

Sin embargo, a la luz de las reflexiones de Calvino, la obra de Onetti presenta una problemática muy justificada para los estructuralistas: su lógica.

Entendiendo como lógica al paradigma narrativo que le da orden y cohesión a sus relatos. Para el estructuralismo el sistema lingüístico, como el narrativo, tiene un carácter orgánico. Es decir, existe una prioridad del todo sobre las partes y la jerarquía de planos que de ellos se derivan. Es incontrovertible. No me detendré en ahondar en la multiplicidad de tramas que se insertan en este organismo llamado obra onettiana. Lo que me interesa es mostrar cómo está configurado ese único texto o relato enciclopédico. La lógica de la obra total como un solo relato, como una sola novela.

Con el apoyo de los estudios semióticos de Claude Bremond⁸⁹, para quien la lógica del relato responde a una secuencia elemental, trataremos de mostrar las leyes narrativas de

⁸⁹ “El estudio semiológico puede ser dividido en dos sectores: por una parte, el análisis de las técnicas de narración y, por otra parte, la investigación de las leyes que rigen el universo narrado. Estas leyes mismas derivan de dos niveles de organización: a) reflejan las exigencias lógicas que toda serie de acontecimientos ordena en forma de relato debe respetar *so pena* de ser ininteligibles; b) agregan a estas exigencias válidas para todo relato, las convenciones de su universo particular, característico de una cultura, de un época, de un género literario, del estilo de un narrador y, en última instancia, del relato mismo”.

“[...] el proyecto de una clasificación de los universos del relato, basados en caracteres estructurales tan precisos como los que sirven a los botánicos o a los naturalistas para definir los objetos de su estudio, deja de ser quimérico. Pero esta ampliación de las perspectivas provoca una flexibilización del método. Recordemos y precisemos las modificaciones que parecen imponerse:”

“1.- La unidad de base, el átomo narrativo, sigue siendo la *función*, aplicada, como en Propp, a las acciones y a los acontecimientos que, agrupados en secuencias, engendran un relato”.

“2.- Una primera agrupación de tres funciones engendra la *secuencia elemental*. Esta tríada corresponde a las tres fases obligadas de todo proceso:

la obra de Onetti, vista de una visión panorámica. Hasta ahora nos hemos detenido en elementos muy particulares. Tres personajes y el *Locus*. La mirada general nos ofrece la posibilidad de integrar los últimos relatos de Onetti.

Para Bremond, siguiendo los estudios de V. Propp, la investigación de la lógica está en relación a la función de los elementos y a la estructura del relato. En ese sentido el relato debe construirse respondiendo a ciertas leyes. En efecto, para poder contar cualquier cosa es preciso y suficiente conducir la acción a través de tres fases mínimamente:

- 1.- La situación que abre una posibilidad.
- 2.- La actualización de esta posibilidad.
- 3.- El desenlace de la acción.

Estas fases corresponden a la propuesta de la retórica clásica de integrar un prólogo (exordio), un desarrollo y un epílogo en un discurso o relato. Aunque aparentemente algunos escritores contemporáneos no siguen linealmente este esquema, nadie puede negar el valor que tiene. Y todavía más, muy pocos son los escritores que se ciñen, abiertamente, a la propuesta que ofrece la retórica clásica colocando un prólogo antes y un epílogo después de la narración propiamente dicha. El interés nuestro por aplicar estas categorías a la obra de Onetti no es arbitrario. En la misma obra los narradorres-

a) una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever;

b).- una función que realiza esta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto;

c).- una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado”.

“3 A diferencia de Propp, ninguna de estas funciones necesita de la que le sigue en secuencia. Por el contrario, cuando la función que abre la secuencia es introducida, el narrador conserva siempre la libertad de hacerla pasar al acto o de mantenerla en estado de virtualidad [...]”

Claude Bremond, La lógica de los posibles narrativos en Barthes, Roland, *et al*, *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México 1996, pág. 99

personaje tienen la preocupación de buscar un prólogo o un epílogo a sus relatos, como se verá más adelante.

El prólogo abre y atrapa la atención del lector, anticipa la materia, temas o formas de los relatos. Y los epílogos, podemos decir que en ellos se condensa la obra, la resume, la concluye. Aunque aparentemente una gran parte de los relatos onettianos empiezan en *in medias res*, no significa que no busquen un prólogo. O que algunos relatos terminen abruptamente, o con finales abiertos, esto no significa que omitan lo que podría funcionar como epílogo.

La retórica clásica dentro de sus cinco partes, plantea la estructura de la *Dispositio*, que se refiere a la elaboración o construcción de un discurso oratorio que se aplica perfectamente a las obras literarias.⁹⁰

⁹⁰ La Retórica desde la antigüedad se define como el arte de construir discursos correctos, elegantes y persuasivos o disuasivos. Discursos que evidentemente tenían una carga moral y se clasificaban según su intención específica. “La Retórica clásica abarca tres *géneros* de discurso oratorio: el *forense* o *judicial* o *jurídico*; el *deliberativo* o *político*; y el *demostrativo* o *panegérico*, *epidíctico*, *encomiástico* o de *circunstancias*, que describe con (alabanza y censura) personas o cosas y en el que se desarrolla la *figura* de pensamiento llamada evidencia (tipo de descripción).” [...]

“La retórica antigua presenta sucesivamente cuatro partes principales, correspondientes a cuatro operaciones casi simultáneas mediante las cuales se elabora y se pronuncia el discurso oratorio: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *actio* (en Aristóteles). La *inventio* abarca lo relativo a la concepción del discurso, al hallazgo de las ideas generales, los argumentos, los recursos persuasivos. La *inventio* examina cada una de las otras operaciones (*dispositio*, *elocutio* y *actio*), desde el punto de vista del *emisor*, del *receptor* y del *mensaje* mismo”.

“La *dispositio* organiza lo hallado en la *inventio*, distribuyéndolo en cierto apartados o partes: *e ordio* (con *proposición*, *división* e *insinuación*); *narración*; *argumentación* (que contiene *confirmación* o *refutación*), y *epílogo* (con *peroración*)”.

“La *elocutio* analiza cuanto atañe a verter la argumentación en oraciones gramaticalmente correctas, en forma precisa y clara con el objeto de que sirvan para convencer, y en forma elegante con el objeto de que logren causar un impacto psicológico que sirva a la persuasión. [...]”

“La *actio*, *ipocrisis*, o *pronunciato*. Era la puesta en escena del orador al recitar su discurso.”
Beristain, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México 1984, pág. 421-423

La *Dispositio* corresponde al desarrollo de la estructura sintagmática del discurso y/o relato. El orden o distribución elegida debe resultar favorable a los fines del mismo discurso. Las partes o nombres que la componen pueden variar; pero la función no.

El esquema:

1.- El *exordio*, *proemio*, *prólogo*. Es una introducción, una inauguración que rompe el silencio y está encaminado a preparar el ánimo de receptor. Es decir, despierta la atención del público y simultáneamente tiende a ganar la simpatía, apelando a la benevolencia. El exordio o prólogo abre, enuncia el tema o lo precisa. Es conciso y marca el destino y el orden del discurso. Es un preámbulo o introducción de un discurso, palabras preliminares que anteceden al comienzo de una obra para introducir el tema o hacer aclaraciones necesarias para su lectura.

2.-La narración o acción. Exposición o relación de los hechos. Los elementos de la narración son el tiempo, el lugar, las acciones, los medios, la manera y el fin. Hay diferentes tipos de disposición para ordenar las acciones, los más usuales e importantes son: la cronológica (orden histórico); *in medias res* (que comienza por en medio); *in extremas res* (que comienza por el final).

3.- El tercer elemento es el *epílogo*. En el se clausura, recapitula, y se repiten las ideas esenciales del discurso, resumiéndolas y enfatizándolas. Su intención es conmover al

lector o al público quedando demostrado lo que anuncia en el prólogo y desarrolla en la narración. El *epílogo* corresponde simétricamente al *prólogo*.⁹¹

En busca de un prólogo

El concepto de prólogo podría parecer ser arbitrario al aplicarlo a la obra de Onetti, pero la pertinencia del concepto lo constatan las frecuentes referencias que se hacen en los mismos textos. La necesidad de encontrar un prólogo o lo que podría funcionar como tal es un imperativo del narrador para configurar su relato.

Pero todo esto es un prólogo, porque la verdadera historia sólo empezó una semana después. También es prólogo mi visita a Díaz Grey [...]⁹²

Incluso un capítulo entero puede funcionar como prólogo, o todavía más una novela, o un grupo de relatos.

Esta vez se equivocó; no era el final de un capítulo sino el final del prólogo.⁹³

Roberto Ferro asegura que el *corpus* tiene dos comienzos (*incipit*).⁹⁴ Uno, con la publicación de *El pozo* (1939), donde se plantea la posición existencial de los personajes de

⁹¹ Para la retórica clásica el epílogo es *La confirmación y/o refutación* que tiene una intención de orden judicial y que no tiene lugar en este trabajo. Y que se inserta antes del epílogo y después de la narración. Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México 1984, pág. 422

⁹² Onetti, Juan Carlos, *Para una tumba sin nombre*, Punto de lectura, Madrid 2008, pág. 180

⁹³ *Ibidem*, pág. 60

⁹⁴ “La parodia [se refiere a la expansión y a la repetición] del autor se inscribe en la saga de Santa María, pero sus movimientos envolventes y recursivos se expanden a toda la textualidad onettiana. La separación del corpus onettiano en dos comienzos hace legible la diferencia y señala un giro que permite visualizar la instancia en la que la escritura de Onetti se pliega sobre sí misma y se expande incesantemente.”

sus relatos, en este momento se incluye relatos como “Avenida de Mayo Diagonal Avenida de Mayo”; “El posible Baldi”, etc. Y el segundo comienzo se da con la aparición de *La vida breve* (1950), donde se inicia la saga de Santa María.

A mi juicio y a diferencia de Ferro, la obra de Onetti parece que siempre está comenzando; siempre a la víspera de la tormenta Santa Rosa. Para nuestro trabajo nos ayudan más los conceptos que se desprenden de la retórica clásica. Por ejemplo; lo que aparece antes de *La vida breve* (1950) es la parte del *corpus* que puede funcionar como prólogo. Aunque, efectivamente, en el estricto sentido el prólogo es un comienzo, su función dentro del *corpus* es anticipar lo que vendrá después.

Empecemos por el prólogo que es en realidad un principio. La propia palabra principio no es casual. Tiene dos acepciones que corresponden o que se acomodan a nuestra reflexión. En primer lugar la idea, un tanto teológica, de creación. Y la creación es el fruto, teológicamente hablando, de la palabra. El creador va nombrando las cosas y las creaturas surgidas de la nada.

Por otro lado, principio es dar inicio a una creación, a una realidad basada en criterios particulares, es mostrar el camino que se va a recorrer, es un tanto preceptivo. Son pensamientos, valores, mentalidad, técnica narrativa, punto de vista, etc. Es exponer las reglas que van a regir este mundo imaginario.

Es decir, “principio” no significa solamente el inicio de una cadena, el comienzo de una secuencia. Sino, en el sentido más profundo, se expone la norma o criterio rector. El prólogo es, a la vez, inicio temporal de una cadena; pero, por otro lado, también criterio

Ferro, Roberto, *Onetti/La fundación imaginada*. La parodia del autor en la saga de Santa María. Alción, Córdoba Argentina 2003, pág. 21

rector, norma que se ajusta a la narrativa. Por ejemplo, los sueños, los recuerdos, la soledad, la ficción misma son la materia de sus relatos desde *El pozo* (1939).

[...] He vivido como cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque me da la gana, simplemente. Y si elijó el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la cabaña porque me obliga a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuarenta años. También podría ser un plan el ir contando un <<suceso>> y un sueño. Todos quedaríamos contentos.⁹⁵

Es pues el “principio” también una norma o regla que señala por donde va a transitar o el sendero que va a recorrer la obra y la forma en que lo va hacer y quién lo va hacer.

El comienzo en la obra de Onetti, dice Ida Vitale⁹⁶, es la anticipación de futuras agonías. Es el planteamiento de una determinada posición existencial de Linacero, las circunstancias que le rodean y, para seguir con la alusión teológica, su salvación. El comienzo es, también, una ruptura con lo anterior, con el mundo pasado, es el inicio de un camino, tal vez nuevo. El “principio” si tiene una referencia con el pasado es para cerrarlo, es tratar de abrirse a algo nuevo, hacia un futuro. Es tal vez, como lo vive Linacero, un despertar: “Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de pronto que lo veía todo por primera vez”⁹⁷. Recordemos que estamos en el principio.

⁹⁵ Onetti, Juan Carlos, *Obras completas*, Aguilar, España 1970, pág. 51

⁹⁶ “[...]En el Uruguay larguísicamente batllista que estrenó perfecciones en América del Sur ; *El pozo*, que hoy nos resulta asombrosa anticipación de agonías futuras, pareció sin duda a muchos escritura aloética no justificada por el lugar común de nuestro bienestar [...]” Ida Vitale. Lavanda y un nuevo símbolo onettiano en “Revista del centro de investigaciones lingüístico-literarias de la Universidad veracruzana”, Año VI, número 18-19 / Julio-diciembre de 1980, pág. 70

⁹⁷ Onetti, Juan Carlos, *Obras completas*, Aguilar, México 1970, Pág. 49

El inicio de un relato no siempre es el inicio de la historia del personaje. Por ejemplo, Linacero de *El pozo* (1939) inicia su relato en un momento determinado de su vida, *in medias res*, al cumplir los cuarenta años. Es, pues una constante, que la mayoría de los narradores, a lo largo de la obra, busquen antecedentes personales, es decir recuerdos y es ontológicamente un despertar que se origina en el más extremo tedio, hastío, la pobreza, hambre, soledad, fracaso moral, desnudez, vacío.

Eladio Linacero:

Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde medio día, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre en las tardes, derrama adentro de la pieza. Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitarse, me rozaba los hombros.⁹⁸

La desnudez la volvemos a encontrar en *La vida Breve* (1950).

[...] Y yo, al otro lado de la delgada pared, estaba desnudo, de pie, cubierto de gotas, mirando más allá de la puerta, la habitación sombría donde el calor acumulado rodeaba la sábana limpia de la cama.⁹⁹

Misma desnudez que expone a los personajes homosexuales de los últimos relatos, la misma hambre de las prostitutas, misma soledad.

Habitantes solitarios y prisionero de la ciudad de Buenos Aires, Montevideo o alguna otra. Desesperanzados, incomunicados, necesitados y marginados que buscan la salvación en la escritura. El tema de la escritura como salvación sustenta todo el *corpus*. En principio, podría decir que los narradores de Onetti escriben o inventan historias como un medio de evasión. Pero el tema es mucho más profundo. La escritura, o el arte en

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 49

⁹⁹ Onetti, Juan Carlos, *La vida breve*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid 1994, pág. 18

general, tienen la virtud de arrojar una especie de solidez en la vida de los personajes. Es decir, parece que al escribir e inventar relatos los personajes se construyen una identidad. Si no encuentran la mejor forma de vivir, por lo menos le encuentran sentido. La escritura representa el espejo donde se miran a sí mismos los personajes.

Me convencí que de qué sólo disponía, para salvarme, de aquella noche que estaba empezando más allá del balcón [...] Tenía bajo mis manos el papel necesario para salvarme, un secante y la pluma fuente [...] ¹⁰⁰

Dice Brausen al iniciar la historia de Díaz Grey.

Pero años atrás Linacero anuncia que quiere escribir la historia de un alma, aunque esa alma sea la propia.

[...] Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo [...] Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde [...] ¹⁰¹

Evidentemente para estos personajes el acto de escribir tiene implicaciones ontológicas.

Por otro lado, el espacio donde se desenvuelven los personajes está determinado más por la subjetividad que por la realidad comprobable. Es decir, se trata de un espacio interno, psicológico, existencial, simbólico. Un departamento insertado en una ciudad indeterminada, un pozo. El vacío. La nada, el fracaso, la soledad, la nulidad. “Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad” ¹⁰²

La ciudad es el espacio de la impersonalidad, es el núcleo de un amplio debate que tiene que ver con la modernización y con la disolución de la identidad humana. A la ciudad

¹⁰⁰ *Ibidem*, pág. 40

¹⁰¹ Onetti, Juan Carlos, *Obras completas*, Aguilar, México 1970, pág. 50

¹⁰² *Ibidem*, pág. 75

se le estigmatiza acusándola de borrar el pasado y la tradición, se integra a un proceso de cambios que está más cerca de la dimensional internacional, que nacional.

En resumen, la obra primaria de Onetti abre la temática de una generación o de un hombre insertado en el mundo urbano y moderno, en un aislamiento social, moral, afectivo. Una generación sin fe en una ideología, en una religión, en un nacionalismo. Seres soñadores de una nueva realidad y evasivos de la propia, como lo señala Angel Rama.¹⁰³ Por otro lado, estamos frente si no, a las primeras manifestaciones de novela urbana, sí a los primeros relatos, con los claros simbolismos urbanos en movimiento. Es decir, la ciudad como un símbolo que se transforma en mito.

Arturo Sergio Visca¹⁰⁴ dice que en el relato *El pozo* (1939) se expone un mundo narrativo novedoso. El protagonista, Eladio Linacero, confía al lector sus extraordinarias confesiones, con una mezcla de amargura y resignación, es representante ejemplar del tipo de humano desubicado. Aislado. Un *outsider*. Un desarraigado. Es la imagen viva del fracaso en el amor, en la amistad, en lo social, en la comunicación humana. Linacero es el náufrago que no acaba nunca de ahogarse. O el pez fuera del estanque que no termina de morir. Apenas puede mirar valores que no podrá alcanzar para salvarse, porque carece de fe

¹⁰³ “Si hay una línea original y dominante que atraviesa el relato [se refiere al *El pozo*], definiendo al personaje, es esta capacidad de soñar desprendiéndose de la realidad. Se trata de un rasgo propio del poeta que hace de él un ser donde actúan con vivacidad los elementos instintivos, donde la fantasía es robusta y ocupa el centro de la vida psíquica. Es el rasgo donde mejor delatan la conmixión entre personaje y autor.” Ángel Rama. Origen de un novelista y una generación literaria. en García Ramos Reinaldo. Comp. *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. Casa de las Américas, La Habana 1969, pág. 52

¹⁰⁴ “*El pozo* -repetimos- es la piedra angular del edificio narrativo erigido por Onetti. En ese pequeño libro, en efecto, se encuentra ya, como en la simiente el árbol, todo el orbe narrativo –temas, tipos, tonos, modos de expresión- que con modulación diversa aparecerá en los libros posteriores. Claro está que lo que en *El pozo* es, a veces, sólo el germen, en los otros libros arribará a la plenitud; lo que es allí sólo anuncio, en las obras siguientes se hará presencia. Pero el hecho en que *El pozo* constituye de por sí, y a pesar de sus breves dimensiones, la postulación de un mundo narrativo desconocido hasta entonces en las letras uruguayas. [...]” Arturo Sergio Visca. Trayectoria narrativa de Onetti. en García Ramos Reinaldo, compilar. *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Casa de las Américas, La Habana 1969, pág 124-129

para realizarlo. Sin embargo, ese desarraigo se arraiga, paradójicamente, en la evasión del narrador-personaje que consiste en contarse o escribir aventuras imaginarias que a veces se contaminan de realidad. Por ejemplo, la aventura de la cabaña de troncos está construida con fragmentos de recuerdo y ficción. Recuerdo de años muertos que nadie ha sepultado.

Aventuras o imágenes sexuales obsesivas que acusan a una sexualidad que cae fuera de un erotismo placentero. La sexualidad se convierte en un padecimiento, es otra forma de lastre existencial, es una esclavitud sin ninguna forma de rebelión. En términos generales, *El Pozo* (1939) es una historia sobre la frustración y resignación de la existencia. Una resignación que llega a través del relato mismo. Por eso hay un interés constante de reflexión sobre el acto de escribir y su función existencial.

El tema del desarraigo aparece en *Tierra de nadie* (1941), ya no de un personaje sino de una colectividad, de una generación. La novela retrata un grupo de gentes que aunque se ubiquen en Buenos Aires son representativas de una generación que abandona los viejos valores y que no puede sustituirlos. Un grupo indiferente moralmente, sin fe en el destino. Al igual que Linacero, estos personajes viven desarraigados, presos en las redes de la sexualidad obscena. Sueñan con una salida que saben no van encontrar, en ninguna isla paradisíaca, como lo intenta Aranzazú.

En *Para esta noche* (1943) se da una visión muy marcada sobre la ciudad; la urbe y sus suburbios, el cabaret, el puerto, la oficina del partido político o de la policía, las calles, el departamento. La ciudad como un laberinto y prisión, donde sus habitantes viven la más absoluta soledad. El hombre decepcionado. Aparece en esta novela, un tema que ya se había presentado en “Los niños en el bosque” (1940), la homosexualidad que va a ser el tema de varios cuentos ulteriores.

La técnica narrativa propiamente dicha inaugurada en *El pozo* (1939) es la voz en primera persona, que anuncia el tono confesional que prácticamente permanece hasta el final del *corpus*. Aparece en *Para esta noche* (1943) la voz de la tercera persona con sus complejas variantes. En *El pozo* (1939) se usa monólogo interior para mostrar el discurrir de la consciencia del narrador. Y lo fragmentario de los relatos, la aparente discontinuidad, las interpelaciones reflexivas del autor sobre el acto de escribir es una constante en toda la obra aparece en esta primer etapa. En fin, una subjetividad muy, pero muy compleja que se amalgamará en *La vida breve* (1950).

Las obras que funcionan como prólogo al *corpus* de Onetti que se anticipan a la publicación de *La vida breve* (1950) y “*La casa en la arena*” (1949) y son:

Cuentos.

- 1.- “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-avenida de Mayo” de (1933)
- 2.- “El obstáculo” (1935)
- 3.- “El posible Baldi” (1936)
- 4.- “Excursión” de (1940)
- 5.- “Los niños en el bosque” (1940)
- 6.- “Convalecencia” (1940)
- 7.- “Un sueño realizado” (1943)
- 8.- “Mascarada” (1943)
- 9.- “Bienvenido Bob” (1944)
- 10.- “La larga historia” (1944)
- 11.- “Regreso al sur” (1946)
- 12.- “Esbjjer en la costa” (1946)

Las novelas

El pozo (1939)

Tierra de nadie (1941)

Para esta noche (1943)

La obra de Onetti plantea una estructura necesariamente abierta que se irá expandiendo conforme avanzan los relatos. Como se verá, un relato no consume al personaje o al narrador; por el contrario, el personaje-narrador se expande como consecuencia natural de su existencia.

Para que el mundo onettiano pueda dar habitat a los herederos de Linacero, Osorio, Baldi, Bob, Aránzazu, Larsen, se requiere un relato matriz.

La matriz o inicio de la saga.

Roberto Ferro afirma que la obra de Onetti experimenta un segundo comienzo en *La vida breve* (1950).¹⁰⁵ Para Rodríguez Monegal este relato es el inicio de la segunda etapa del *corpus*.¹⁰⁶ Para Josefina Ludmer¹⁰⁷ es la matriz misma, la generadora de otros

¹⁰⁵ El estudio de Roberto Ferro está dividido en dos grandes capítulos. Uno se titula “El primer comienzo – Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” y en él se exponen los temas y las formas que son constantes hasta 1950. Y el segundo: “El segundo comienzo: *La vida breve*”; en este gran apartado Ferro afirma que lo que a Onetti le preocupa desde sus primeras obras se vuelve a plantear en el marco sanmarino y con un sentido claro de autorreferencias. A partir de esta novela, todos los relatos que siguen, salvo algunos pocos, tienen un antecedente. *La vida breve* como el punto de arranque de una multiplicidad de historias y personajes. Y en ese sentido se trata de un nuevo comienzo de la obra. Cf. Ferro, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Editorial Alción, Argentina 2003, pág. 21

¹⁰⁶ “En la segunda época, Onetti produce su novela más ambiciosa y compleja, *La vida breve*, que no solo marca la culminación de un cierto realismo exasperado sino que abre toda una nueva perspectiva. Sin abandonar el realismo, Onetti se compromete cada vez más en la fabricación literaria de un universo totalmente onírico: la Santa María que inventa uno de los personajes de *La vida breve* y que terminará siendo interpolada en la “realidad” de aquella novela, como suele suceder en algunas ficciones de Borges. *La vida breve* es, además, uno de los modelos de la nueva narrativa latinoamericana.” Prólogo de Emir Rodríguez Monegal en Onetti, Juan Carlos, *Obras completas*, Aguilar, México 1970, Pág. 19

relatos. Para nosotros, siguiendo estas reflexiones, *La vida breve* (1950) es la novela ancilar en la cual se amalgaman y se desarrollan los temas y técnicas narrativas que se habían anticipado antes. Es el punto de arranque de la ficción onettina en expansión incesante y cuyo núcleo es la ciudad. En resumen, la opinión se generaliza, *La vida breve* (1950) es el arranque o punto de partida de una nueva etapa en la narrativa onettiana. En esta novela sucede lo que dice Ítalo Calvino: las historias se multiplican en una red abiertas donde, en el caso de Onetti, el centro de la ficción es la ciudad de Santa María. El personaje Brausen inventa una ciudad muy similar o parecida a Buenos Aires o Montevideo. Santa María, es un espacio alterno al que habita Brausen, un espacio de la imaginación con una topología parecida a las ciudades del cono sur de América Latina de donde se desprenden una multiplicidad de historias que terminarían casi treinta años más tarde en *Dejemos hablar al viento* (1979).

A partir de *La vida breve* (1950), la obra de Onetti se construye, como dice Ferro, como un exceso incesante de sí misma, donde los movimientos de flujo y reflujo, de retroceso y avance hacen débiles los límites que separan un relato de otro. La obra es una escritura que se extiende a veces por desvío; otras, por caminos sinuosos que desbaratan toda expectativa. El entramado está construido de discontinuidades discursivas,

¹⁰⁷ “El “universo” Onetti se constituye en *La vida breve*. Las razones de esto son múltiples y requieren largas cadenas reflexivas; una, sin embargo, parece privilegiada: en *La vida breve* un narrador cuenta cómo es posible que él cuente y erige, por este mero hecho, una compleja dialéctica que simula desplegarse entre “la realidad”, y “la ficción” y el sujeto que las articula. Las primeras lecturas separan con nitidez los dos planos: un relato situado ficticiamente en “la realidad”, en Buenos Aires y en el personaje Brausen, quien segrega o contiene, “imagina” o escribe el otro relato, “la ficción” y su posición respecto de la “realidad”; y explora sobre todo la posibilidad de enunciarla y su proceso: sus condiciones, desarrollo y transformación.”
Ludmer, Josefina, *Los procesos de construcción del relato*, Sudamérica, Buenos Aires 1977, pág. 17

encontrándose con innumerables relatos parciales que nunca encajan entre sí para constituir una unidad más extensa que los contenga. Una vida fragmentada se relata en fragmentos. La realidad misma no se puede observar en su totalidad, sino bajo la óptica limitada o parcial del narrador. Por eso, para construir los relatos se requiere de la óptica de varios narradores con una posición existencial muy similar. Así, las voces narrativas cubren las tres personas en la misma obra; por ejemplo en *La vida breve* (1950) tenemos la primera persona cuando Brausen relata su vida con Gertrudis; la segunda voz se expande en el monólogo interior de los primeros capítulos, mostrando la discontinuidad de sus pensamientos y sus percepciones, el caótico discurrir de la conciencia; y por último, la tercera persona que construye la historia de Díaz Grey en Santa María. Esta última es la voz omnisciente de Dios Brausen. La unidad de la novela y del *corpus* la tiene que construir o armar el lector a partir de esta visión triple. Por eso el lector es co-autor en la obra onettina. El autor la configura; el lector la refigura.

Con respecto a *La vida breve* (1950), en ella arranca una compleja red narrativa donde se cruzan, se desplazan, se invaden, se confunden, autores, narradores y personajes. Brausen, Díaz Grey, Malabia, Medina, el almacenista, y otros narradores que pasan como anónimos, se disponen a contar la propia vida o inventar alguna desgracia de otros o de ellos mismos. Como si estuvieran dialogando con su propia interioridad. Uno y otro se escriben a sí mismos. Cuentan la historia de su vida, de manera sesgada.

La intertextualidad y la intratextualidad son un fenómeno constante en la obra, pero en *Dejemos hablar al viento* (1979) llegan a su mayor expresión. El relato está tejido con fragmentos de otras novelas y cuentos, que se proyectan en el relato, dejando en claro la

intención de autocitarse, o de autoreferenciarse.¹⁰⁸ Por ejemplo, el fragmento con el que inicia *El pozo* en (1939), aparece ahora modificado con el título “Una pista” en el capítulo VII; o el Capítulo VIII que se titula “Justo el 31”, apareció en 1964 como cuento, con el mismo nombre. Como se puede ver, los relatos de Onetti se devoran así mismos para dar lugar a uno nuevo. Esta intertextualidad confirma la idea de estar frente a un sólo texto que se construye o reproduce a partir de repeticiones de otros textos, con sus modificaciones respectivas.

Una vez más la historia comenzó, para mí, en el día-noche de Santa Rosa. Estábamos con Lamas en una cervecería bautizada Munich en la Lavanda.

[...]

Volvió Santa Rosa y amenazaba bromeando a Lavanda y Buenos Aires. Treinta de septiembre. Siempre cumple y arrastra la primavera. Pero es necesario soportarla como amiga y sudar, casi boqueando, calores y humedades.¹⁰⁹

La cita remite a un comienzo que ya conocíamos en *La vida breve* (1950). En ambos casos la narración empieza en momentos previos a la tormenta de Santa Rosa. Lo importante es que muchos relatos parecen que empiezan en circunstancias similares o que el autor siempre está comenzando la ficción. O no acaba nunca de empezar. Es un reiterado inicio (*incipit*) que, por supuesto, tiene implicaciones de significado en el *corpus*. Una historia que siempre está empezando, no llega a su final.

¹⁰⁸ “Por sus referencias intratextuales, *Dejemos hablar al viento*, se constituye en una novela que deglute y asimila al propio corpus onettiano. Hemos comentado ya las extensas citas que en ella se introducen de los hitos anteriores: *El pozo* y *La vida breve*. La importancia textual de tales referencias, tanto por el volumen y extensión de las citas como por su preeminencia en la estructura narrativa y en la composición de la historia de la última, señalan ambas novelas como hitos nodales sobre lo que se asienta la producción de Onetti.” Sonia Mattalia. *Dejemos hablar al viento*, Cita, autocita, autofagia en *La obra de Juan Carlos Onetti*, Centre de Recherches Latino Americanas, Université de Portiers, Espiral Hispano americana, España 1990, pág. 187-209.

¹⁰⁹ Onetti, Juan Carlos, *Cuando entonces*. Diana, México 1988. pág. 15

En cuanto a la temática y a la forma narrativa, también se repiten con insistencia. En algunos casos extremos la repetición es vital. En un primer momento, el punto de partida (*incept*) es un *leit motive*. Pero, además, es la esencia misma de los relatos. Se reitera y crece el obsesivo dolor, el vacío, el tedio, la insatisfacción, la necesidad de inventar desgracias. Se reiteran los sucesos, los personajes y narradores.

La repetición requiere un trabajo importante de la memoria, a veces en el caso de Onetti, una memoria de la que tendríamos que desconfiar si necesitáramos certezas. Recordemos a Linacero, al propio Brausen, a Díaz Grey, a Medina esforzándose por reconstruir, armar o si se pudiera, inventar un recuerdo, un pasado. Se requiere una memoria, aunque débil, creativa, valiosa en la invención de nuevas historia que no tienen que ser verificables. Insisto, se repite lo que importa, aquello que se pone en juego. Por lo mismo, las variaciones que se introducen en los relatos se pueden considerar expresiones de una cambiante percepción desde un lugar determinado en el mundo. A través de la repetición, en el relato se constituye la identidad. La repetición es un uso narrativo de la memoria al servicio de la configuración del yo del narrador. Por eso, los personajes pueden encontrar la salvación a través de repetir, variar e inventar nuevas historias.

El incesante caminar de la escritura se basa en las repeticiones, en las variaciones, en un desplazamiento que parece no terminar, en una dificultad de poder concluir, de hecho, la mayoría de los relatos, no tiene un cierre como tal. El final siempre es abierto, como si al narrador le fuera imposible terminar; o la historia en verdad no tuviera fin. Sin embargo, la obra o los relatos, por razones naturales tendrán que finalizar. Es decir, una obra nunca podrá ser infinita aunque quede inconclusa.

En resumen, a partir de *La vida breve* (1950), las historias se autorreferencian, los personajes son parte de una novela y de otra. Una novela presenta al personaje y otra su antecedente; y otra, su final. Personajes y espacios se entrecruzan señalando un ensanchamiento en este mundo literario que parece ser infinito.

Entre 1950 y 1970 se publicaron cuentos o novelas cortas muy importantes. Salvo algunas excepciones, como *Los adioses* (1954) o “Matías el telegrafista” (1970), todos los relatos tiene como espacio literario Santa María.

- 1.-“La casa en la arena” (1949)
- 2.-“Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput”(1956)
- 3.-“El infierno tan temido” (1957)
- 4.-“La cara de la desgracia” (1960)
- 5.-“Jacob y el otro” (1961)
- 6.-“Tan triste como ella” (1963)
- 7.-“Justo el treintaiuno” (1964)
- 8.-“La novia robada” (1968)
- 9.- “Matías el telegrafista (1970)
- 10.-“Las mellizas” (1973)
- 11.-“La muerte y la niña” (1973)
- 12.-“El perro tendrá su día” (1976)

La mayoría de los cuentos están enlazados en sus tramas; o un narrador determinado le da cohesión a la saga. Muchos de estos relatos son narrados por Díaz Grey o Jorge Malabia, cuando no son ellos los encargados de los relatos, son ellos mismos sujetos

narrables. A veces, no hay datos claros de quién es el narrador del relato, pero por algunas pistas podemos deducir al sujeto encargado de la narración. Cuando de plano el narrador pasa por anónimo, lo que da cohesión a los relatos es el personaje protagonista. El ejemplo mas claro está en la figura de Larsen.

Hay muchos elementos que dan unidad a los relatos, pero el que está por encima de todos, el principal, es la ciudad. No es aquí el momento de demostrar la compleja red intertextual porque requeriría de una muy profunda explicación. Lo importante aquí es señalar o crear una imagen de un solo relato, sus derivaciones y su expansión.

Las novelas publicadas en esta etapa son:

- 1.-*La vida breve* (1950)
- 2.-*Los adioses* (1954)
- 3.-*Para una tumba sin nombre* (1959)
- 4.-*El astillero* (1960)
- 5.-*Juntacadáveres* (1961)
- 6.-*Dejemos hablar al viento* (1979)

Con *La vida breve* (1950) se abre el mundo imaginado sanmarino. Se anuncia el final en *El astillero* (1961), refiriéndose a él como un espacio clausurado, agobiante y totalmente desolado, como un ambiente moribundo, sucio y pervertido

En 1979 ya exiliado en España, Onetti nos sorprende terminando con el mundo imaginario de Santa María con la novela *Dejemos hablar al viento* (1979). O mejor dicho,

Onetti termina con la ciudad, a través de su personaje, Medina. La novela alude a un ambiente apocalíptico en Santa María o Lavanda.¹¹⁰

La escritura de los relatos es de incesante imaginación como lo afirma Italo Calvino cuando reflexiona sobre su propia obra.¹¹¹ Seres que han sido agobiados por la vida, se convierten en sujetos a través de la narración. Es incesante el fluir de historias que se cruzan y se remiten entre sí en una constante expansión y desarrollo.

En esta etapa somos testigo del desarrollo y el cierre de una galería amplia de personajes y de la misma ciudad.

El epílogo de las historias y de la obra en general está en los últimos relatos.

¹¹⁰ Para Ida Vitale la ciudad de Lavanda es también un claro símbolo onettiano: topografía ambigua, caótica. “Entre Santa María y la ciudad que la enfrenta, la recién denominada Lavanda pasa un río, río ambiguo, río barroso o río como mar según desde donde se le mire, también él tendido entre dos polos.” [Al otro lado del río, no es seguro, parece estar Santa María. El río que divide a Lavanda y a Santa María, es un símbolo del río de la memoria], “de esa memoria que arrastra los años muertos que nadie entierra que se pudren y constituyen esa especial atmósfera encerrada en un nítido adjetivo onettiano” [: La decadencia]. Ida Vitale Lavanda y un nuevo símbolo onettiano en “Revista del centro de investigaciones lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana”, Año VI, número 18-19/ Julio- Diciembre de 1980, pág. 70

¹¹¹Calvino afirma: “Por lo tanto al idear un relato lo primero que acude a mi mente es una imagen que por alguna razón se me presenta cargada de significado, aunque no sepa formular ese significado en términos discursivos o conceptuales. Apenas la imagen se ha vuelto en mi mente bastante nítida, me pongo a desarrollarla en una historia, mejor dicho, las imágenes mismas son las que desarrollan sus potencialidades implícitas el relato que llevan dentro. En torno a cada imagen nacen otras, se forma un campo de analogías, de simetrías, de contraposiciones. En la organización de este material, que no es sólo visual sin también conceptual, interviene en ese momento una intención mía en la tarea de ordenar y dar sentido al desarrollo de la historia: o más bien lo que hago es tratar de establecer cuáles son los significados compatibles con el trazado general quisiera dar a la historia y cuáles no, dejando siempre cierto margen de oposiciones posibles. Al mismo tiempo, la escritura; diría que desde el momento en que empiezo escribir, la palabra escrita es lo que cuenta: primero como búsqueda de una equivalente de la imagen visual, después como desarrollo coherente de la impostación estilística inicial, y poco a poco se adueña del terreno. La escritura será lo que guíe el relato en la dirección en la cual la expresión verbal fluya más felizmente, y la imaginación visual no tiene más remedio que seguirla.” Calvino, Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, España 1998, pág. 95

CAPITULO 4

LO QUE PUEDE FUNCIONAR COMO EPÍLOGO

El camino ha sido largo, pero al fin llegamos. El último Onetti. Es decir, la última etapa narrativa de la obra onettina. Ésta puede funcionar, como lo menciona el título de este capítulo, como un epílogo. Y puede, porque no es declarado como tal, pero en realidad está funcionando como un condensador de los temas que trató a los largo de su obra.

A partir de aquí la historia puede ser infinita o avanzar sin descanso, en vano, hacía el epílogo en el cementerio. Creo que faltan pocas palabras, que pueden distribuirse así, entre todas estas cosas: [...]

¹¹²

En realidad este trabajo debería de haber empezado en este punto. Reflexionar sobre la obra última de Onetti, implicaría, tal vez, prescindir de toda la obra anterior a *Dejemos hablar al viento* (1979). Pero necesariamente hemos tenido que mirar la obra en su conjunto, ya que consideramos que la primera y la última etapa son simétricas.

A pesar del largo camino recorrido, por supuesto necesario, podemos entender qué pasó con el mundo literario de Onetti en sus últimos años, los del exilio en España. Es

¹¹² Onetti, Juan Carlos, *Para una tumba sin nombre*, Punto de lectura, Madrid 2008, pág. 75

curioso observar que el propio Onetti va preparando el cierre de sus historias con anticipación. Es decir, sus personajes van cumpliendo su destino trágico, previsto desde la primera etapa, la muerte, la vejez, la decrepitud.

Sin embargo, y a pesar de ser la última etapa de la obra, continúa el efecto expansivo e incesante de su escritura que trastoca la idea de principio y final. Por eso podemos afirmar que los relatos de Onetti siempre están empezando o reescribiéndose. “Una vez más la historia comenzó, para mí, en el día- noche de Santa Rosa [...] Ahora en Lavanda [...].”¹¹³

La expansión mencionada se realiza con la posibilidad de reescribir los relatos, claro con sus apreciadas variaciones. Dicho de otra manera, se repiten momentos y temas con cierta obsesión. Incluso los lectores releemos, casi en todas las novelas, y ésta no es la excepción, la situación existencial de los personajes. Cada nuevo relato es volver a empezar. *Dejemos hablar al viento* (1979) tiene un serie de marcas textuales que nos remiten a otros textos, dice Ferro. Creando un efecto de disolución del orden de la lectura y de la escritura. Es más, el final de esta novela es un principio al estilo onettiano. Un final que solicita continuación:

-Y ahora, además, [dice Medina] pienso en el viento. Mientras reventamos de calor se acerca Santa Rosa con su tormenta. No puede demorar. Pero ¿quién adivinara para qué lado soplará el viento?¹¹⁴

La reescritura de Onetti, dice Ferro, es autorreferencial y recursiva.¹¹⁵ Es autorreferencia porque sus textos manifiestan en sus tramas repetidas escenas, momentos,

¹¹³ Onetti, Juan Carlos, *Cuando entonces*, Alfagura, España 1987, pág. 15

¹¹⁴ Onetti, Juan Carlos, *Dejemos hablar al viento*, Bruguera, España 1979, pág. 248

¹¹⁵ cf. Ferro, Roberto, *Op Cit*, pág 343

situaciones, personajes. Y recursiva, porque produce nuevos componentes a partir de los ya conocidos, las secuencias se vuelven más complejas debido a esta característica. Las inserciones textuales de la narrativa onettiana son, asimismo, instancias de una recursividad entrelazada en la que se imbrican procesos indecibles de lectura, escritura y reescritura.

Las ocurrencias y las recurrencias se pueden representar en una espiral que va expandiéndose en sus movimientos sin detenerse como si tuvieran voluntad propia. En cada trazo de la espiral se pasa de la lectura a la escritura, de la relectura a la reescritura y así sucesivamente.

Pero no hay relato infinito aunque tengan esa aspiración. Este mundo onettiano termina en 1979, con el incendio de Santa María. Lo que viene después, es la recopilación, la condensación, la conclusión de la obra. Aparecen dos novelas y algunos cuentos. Contando “Presencia” (1978) hasta “Bichome” (1995) el número llega a 22 relatos. Algunos cuentos ni siquiera fueron publicados mientras el autor vivía.

Onetti se ocupa de presentar un epílogo, a su manera. Reiteradamente, menciona la necesidad de un prólogo para sus relatos, así como un epílogo. Epílogo que viene después de la incinerada ciudad sanmarina.

En la última etapa de su obra presenta a personajes, que conocimos jóvenes, ahora envejecidos y algunos en el exilio. El esplendor de la ciudad de Santa María convertido en ruina. Una ciudad fantasmal, deshabitada, abandonada. Pero con la esperanza mínima de que otro narrador le volviera a dar vida. Y es, a través de un forastero, por quien volvemos a mirar la vieja ciudad. Miramos nuevamente a Díaz Grey, a Angélica Inés y otros pocos antiguos habitantes que sobrevivieron al desastre.

Las últimas dos novelas *Cuando entonces* (1988) y *Cuando ya no importe* (1993), son escritas por Onetti en España. Lo mismo se afirma de los cuentos “Presencia” (1978); “El gato (1980)”; “El mercado” (1982); “El cerdito” (1982); “La luna llena” (1983); “Los amigos” (1983); “El jabón” (1986); “El árbol” (1986); “Montaigne” (1986); “Ki no Tsurayuki” (1987); y muchos inéditos hasta que los publica Alfaguara en 1995.

En *Cuando ya no importe* (1993) volvemos a la narración en primera persona y en forma de diario para enfatizar el género autobiográfico. Carr fracasado y hambriento llega a la ciudad o lo que queda de ella, desde Monte, clara alusión a Montevideo, para hacer un trabajo de contrabando. La soledad, el aguardiente, las prostitutas, la espera, el calor, el hastío, el tedio, el sufrimiento, los norteamericanos, los alemanes de la colonia, la mulata, la niña, la amistad con Díaz Grey, los libros y su libreta son el pequeño mundo que le pertenece. Carr escribe sobre la ciudad y sobre sí mismo, a partir del hambre y el fracaso. Un hombre decepcionado y sin salidas, indiferente ya, un hombre al que le da igual aquí o allá, se dedica a sobrevivir en aquellos lejanos lugares para él.

En *Cuando entonces* (1988) se vuelve a comenzar en la víspera de la tormenta Santa Rosa, como en *La vida breve* (1950). Aunque ya no es parte de la saga de Santa María, el relato tiene diseminado un conjunto de elementos que nos remiten a toda la narrativa anterior. Lavanda, por ejemplo, ya estaba delimitada en otra novela, y además tiene muchos paralelos con su similar Santa María.

Como lectores tenemos, con razón, la sensación de que las historias continúan. Y dicha continuidad se enfatiza por la ambigüedad narrativa. A veces no sabemos quién narra el relato; por ejemplo, en *Cuando entonces* (1988) hasta podríamos suponer que es el propio Brausen el narrador: “Una vez más la historia comenzó, para mí, estábamos en el

día-noche de Santa Rosa.”¹¹⁶ Evidentemente el narrador se dirige a su lectores como si ya conociéramos algo de él o de otros relatos. ¿Quién es este narrador? Evidentemente un lector o narrador de relatos anteriores. Alguien que ya conoce el inicio de *La vida breve* (1950), por ejemplo. Otra vez el calor, la cervezas, el bar, los prostíbulos, las prostitutas. Una de ella, Magda. El relato focaliza la sensualidad del personaje Magda; y en el triángulo amoroso de ella, el militar y Lamas. La corrupción de la vida de ella, su desesperación y al final su suicidio.

Aunque la novela tenga tres niveles narrativos, no tiene la complejidad de relatos como *La vida breve* (1950) o *Para una tumba sin nombre* (1959) o *Dejemos hablar al viento* (1979), por citar sólo algunas novelas. Esta obra es mucho más dócil para su lectura. Lo que implica, quizá, una intención de simplificar los relatos para ir cerrando su obra.

Tal vez Onetti ya tenga la idea de que su obra ha llegado al final. Por ello, trata de presentar una *summa*. Por ejemplo, la imagen del personaje de Magda, remite a todas las prostitutas anteriores y les da un final. Lamas nos recuerda a Linacero, Brausen, Larsen, Malabia, Medina, Díaz Grey, etc.

La novela consta de cuatro capítulos. En el primero, el narrador ajeno a la historia o personaje muy secundario, nos presenta a Lamas y la atracción que éste siente por la belleza y la actitud infantil de Magda.

En el segundo capítulo, el narrador Lamas nos presenta a Magda con más detalle. Se deduce su enamoramiento. Se destaca el aspecto infantil de ella. Otro narrador que se enamora de una niña. Niña al menos en apariencia:

¹¹⁶ Onetti, Juan Carlos, *Cuando entonces*, Mondadori, Madrid 1987, pág. 15

Aquella cara estaba construida por una frente muy extensa, casi masculina; y ella lo sabía e intentaba disimulos por medio de peinados variables. La frente lisa y bien redondeada confirmaba la sospecha de una hermosa calavera. Los ojos se estrechaban al correrse hacia las sienas. Eran negros y con chispas permanentes que delataban lo que no era necesario decir. La boca estaba hecha con labios delgados, austeros, engañosos, tan frecuentes en las mujeres que saben disfrutar de una cama. Recuerdo que un viejo amigo me aseguró, por su experiencia, que las mujeres con pantorrillas fuertes habían poblado siempre, alegres y sin dilaciones, su coto de caza. No era el caso de Magda, con muñecas y tobillos infantiles. La nariz, casi recta, con una leve curva hebraica, marcaba la personalidad de la cabeza [...] ¹¹⁷

Nos enteramos del trabajo de ella en el prostíbulo *Eldorado*. Sabemos de su romance con un militar, al parecer, de otro país, sospechoso de actividades de contrabando y narcotráfico. Somos testigos de la ausencia de ella, en sus lugares acostumbrados en señal de luto, por la pérdida de su amante y proveedor. Es clara la relación sesgada e imprecisa que se establece entre Lamas y ella.

En el tercer capítulo, un tal Pastor de la Peña es el encargado de narrar esta parte de la historia, trata de recordar los detalles del suicidio de ella que se le escapan de la memoria. Participante accidental en la vida de Magda, es interrogado por la policía, debido a que fue él la última persona que estuvo con ella, antes del suicidio. El narrador muestra a Magda en toda su vulnerabilidad, su soledad, desolación, su desinterés por la vida, su desesperanza. Y al final, la muerte.

El cuarto capítulo es una última mirada a la vida de Lamas, narrada por él mismo, su trabajo en la redacción del diario; la noticia del suicidio de una mujer desesperada; y la tragedia de un accidente de aviación. Y al final el periodista vuelve a su soledad.

¹¹⁷ Onetti, Juan Carlos, *Cuando entonces*, Mondadori, Madrid 1987, pág. 36

En realidad, la novela es la historia de un hombre común que se relaciona con una prostituta. Una mujer que, por su propia naturaleza, terminaría su vida en tragedia. Antecedentes de este tipo de personajes son muchos, la Queca, Miriam, Rita, Olga, Irene, Nelly, Maria Bonita. La única diferencia es que Magda muere joven, no llega a la decadencia. La muerte y la niña.

Como ya se dijo, esta parte es una recapitulación de los temas y técnicas presentados a lo largo del *corpus*. Aquí se repiten sustancias, situaciones, conflictos, posiciones existenciales. Es una especie de repetición, condensando universos, sintetizándolos. Resumiendo y enfatizando para garantizar el sentido de la obra.

Por ejemplo, el tema del homosexualismo de “Los niños en el bosque” (1940) se expone con un patético final en el cuento “Mañana será otro día” (1985). El homosexual entrado en años (la Sonia), ejerciendo la prostitución y el travestismo, busca cliente con el que pueda ganar algo de dinero para pasar el día. Ante el fracaso de su intento vuelve a casa, donde lo espera su pareja:

Subió las escaleras [La Sonia] pisando [descalza] con las caras medias de seda. Abrió la puerta manchada y encendió la luz del techo. El muchacho, que [la esperaba] se sentó en la cama preguntó con miedo:

-¿Cómo te fue?

-Como la mierda, nena. Estoy hambriento. Creo que teníamos una lata de sardina y quedó pan del desayuno.

El chico, moreno y flaco se levantó de la cama y se puso a revolver en el armario; dijo con voz de mimo y queja:

-Todavía no me besaste.

-Ahora.

Frente al espejo la Sonia se quitó la peluca y se acarició las mejillas.

-Otra vez barbuda.

Después se desnudó y estuvo mirando los pechos hinchados con parafina y el sexo que le colgaría tembloroso e inútil hasta después de la sardina.¹¹⁸

El homicidio, permanente en toda la obra, llega a su más extrema manifestación en “El cerdito”. Tal vez más perverso, si fuera posible. La historia es breve, una mujer ya en la vejez, que sufre reumatismo, espera a dos o tres niños hambrientos y mugrientos que le recuerdan a su nieto perdido. Los alimentaba de café con leche y dulce de membrillo. Una tarde entraron a la casa:

Mientras ella lavaba la loza en la cocina oyó el coro de las risas, las apagadas voces del secreto y luego el silencio. Alguno caminó furtivo y ella no pudo oír el ruido sordo del hierro en la cabeza. Ya no oyó nada más, bamboleó el cuerpo y luego quedó quieta en el suelo de la cocina.

Revolvieron en todos los muebles del dormitorio, buscaron debajo del colchón. Se repartieron billetes y monedas y Juan le propuso a Emilio:

-Dale otro golpe. Por la dudas.

Caminaron despacio bajo el sol y al llegar al tablón de la zanja cada uno regresó separado, al barrio miserable. Cada uno a su choza y Guido, cuando estuvo en la suya, vacía como siempre en la tarde, levantó ropas, chatarra, desperdicios del cajón que tenía junto al catre y extrajo la alcancía blanca y manchada para guardar su dinero; una alcancía de yeso en forma de cerdito con una ranura en el lomo.¹¹⁹

El tema del artista fracasado y el amor imposible ya presentados en *El pozo* (1939) con Linacero, después con Brausen, Larsen, Malabia, llegan hasta aquí en el relato “Los amigos” (1983). Un grupo de compañeros artistas deciden sacar a un amigo, artista plástico, de su encierro en un sótano. Hombre envejecido, miserable sufre que la indiferencia o el desprecio de una mujer imposible.

¹¹⁸ Onetti, Juan Carlos, *Cuentos completos*, Alfabeta, México 1995, pág. 468

¹¹⁹ *Ibidem*, pág. 430

<<Yo –dijo con la lengua trabada-, yo deje de ir a emborracharme con ustedes en el Tupí porque una borrachera en el café me resultaba muy cara y yo necesitaba ahorrar dinero de los ochenta pesos miserables que me da Bellas Artes como pensión y como si lo hicieran por lástima después de todos los años que me deben, años de enseñar dibujo y pintura [...]. Necesitaba ahorrar mucho dinero y me salía mucho más barato comprar botellas y emborracharme solito en el sótano para poder pagar el ramo de flores que le mando cada fin de mes, cuando cobro la pensión. Amor. Nadie, ni vos que andás de una a otra, nadie puede comprender. Te agarra a traición, como algunas muertes. [...] y uno llora y es como si se inclinara sobre la cama para tener compasión de uno mismo, tan viejo y enfermo y pobre. Y después te viene la vergüenza. [...].
>>¹²⁰

La síntesis, la brevedad y la sencillez caracterizan esta última etapa de Onetti. Sus relatos últimos se reducen sustancialmente, como si el autor pudiera decir más con menos. Por lo mismo, la narración fluye con mayor facilidad. Los relatos se reducen en tamaño porque la narración se ocupa de una pequeña parte de una historia determinada. Es decir, se ocupan solo de un fragmento.

Algunos cuentos son en realidad fragmentos de un imaginado texto. Sin embargo dichos fragmentos son en sí mismos un relato completo, que arrojan un sentido bien definido. Reproduzco un cuento completo que se titula “Los besos” (1995), donde podemos deducir todo un relato a partir de esta pequeña historia, la condensación es relevante.

Los había conocido y extrañado de su madre. Besaba en las dos mejillas o en la mano a toda mujer indiferente que le presentaran, había respetado el rito prostibulario que prohibía unir las bocas; novias, mujeres le habían besado con lengua en la garganta y se habían detenido sabias y escrupulosas para besarle el miembro. Saliva, calor y deslices, como debe ser.

¹²⁰ *Ibidem*, pág. 437

Después la sorpresiva entrada de la mujer, desconocida, atravesando la herradura doliente, esposa e hijos, amigos llorones suspirantes.

Se acerco, impávida, la muy puta, la muy atrevida, para besarle la frialdad de la frente, por encima del borde del ataúd, dejando entre la horizontalidad de los tres arrugas, una pequeña mancha de carmín.¹²¹

Pequeñas obras. Contundentes. Mundo decadente. Ya no reconocemos a ningún viejo personaje, pero el universo sigue pudriéndose. Homosexuales envejecidos en “Jabón” (1986) y “Mañana será otro día” (1985); niños homicidas en “El cerdito” (1982); mujeres decrepitas y desesperadas en “Luna llena” (1983); el envejecido artista fracasado en “Los amigos” (1983) el sueño o la ensoñación como evasión en medio de la desgracia en “El árbol” (1986) y en “Ida y vuelta” (1995); la enfermedad mental y física en “El impostor” (1995), y en “La mano” (1995); el incesto de los hermanos en “La araucaria”(1993); la muerte en plena belleza y juventud en “Ella” (1993), el suicido en “Montaigne” (1986). En general se resumen temas conocidos desde el inicio de la obra. Los textos de esta etapa son aislados, no se corresponden unos con otros, mantienen una autonomía similar a los relatos de la primera etapa.

Por otro lado, sobre el cierre de la obra tenemos que decir muchas cosas. En primer lugar, ninguno de los relatos, ya sea cuentos o novelas, parece tener un final contundente. Es decir, el relato termina, pero la ficción contenida queda abierta. A no ser que el personaje termine con la muerte, la historia tiene posibilidades de continuar, por no sé qué caminos.

Así como no hay un final, tampoco inicio. La obra puede expandirse hacia delante o hacia atrás. ¿Dónde empieza la historia de Linacero? Cuando inicia su relato, el personaje

¹²¹ *Ibidem*, pág. 440

ya tiene una historia. O en Brausen su historia no empieza en la novela, de hecho el va reconstruyendo o reinventado su pasado. Por otro lado, en *El pozo* (1939) el destino de Linacero no se agota con la conclusión de la novela. O en el caso de Brausen, lo imaginamos huyendo en medio de la Plaza de Santa María y del Carnaval disfrazado, sin resolver su vida, enganchándose en otra aventura, en otra vida breve. Todo lo que viene después sobre Brausen son referencias que elaboran los personajes en diferentes relatos a lo largo de la obra, es una presencia ausente, es Dios-Brausen. Y cuando el *corpus* onettiano está por concluir reaparece en el cuento “Montaigne”, publicado en 1986 en el periódico *El país* de Madrid. Última aparición. No es la divinidad, ni siquiera un personaje central en el cuento, tampoco es el narrador. Es el ordinario Juan María Brausen.

La anécdota del relato se refiere a la convocatoria de un hombre millonario que invita a sus amigos a presenciar su suicidio.

Los invitados, cuatro muchachos y dos hombres, Brausen y yo, nos acomodamos en cualquier asiento, las dos del diván, dos en curiosas sillas blancas de jardín [...]¹²²

Más adelante

Lo nombraba con un fuerte acento en la última letra. A mi lado, de pie, Brausen abrió un paquetito de pastillas de menta y se puso uno en la boca.¹²³

El lector que conoce *La vida breve* (1950) no tiene problemas para identificarlo, por el detalle de las pastillas de menta.

Desde hace ya algunas páginas he afirmado la existencia de un esquematismo en el *corpus*. Pero se trata de un esquematismo que permite desviaciones hasta el punto que

¹²² *Ibidem*, pág. 445

¹²³ *Ibidem*, pág. 446

parece que no existe tal esquematismo. Hay un apego a cierta tradición y a la vez ruptura. He querido demostrar que el *corpus* muestra cierta estructura lógica y a la vezacrónica. Esquematismo que se caracteriza por su acumulación y sedimentación de historias.

Esta acumulación y sedimentación de relatos plantea el problema de terminar la o las historias. En base al criterio de unidad y de totalidad de la obra narrativa propuesto por Calvino, el *corpus* no debe tener un final propiamente dicho, debe mantener su carácter abierto. Sin embargo, siguiendo el esquematismo que propongo, existe en el *corpus* onettiano, no sólo un final, sino un epílogo.

La tradición aristotélica dice que el *mytos* es la imitación de una acción única y completa. Contiene un comienzo, un medio y un fin. Si el comienzo introduce al medio, si el medio (pericia y agnición) conduce al fin y éste concluye al medio, entonces la construcción de la obra prevalece sobre el o los episodios. Por lo mismo, podemos afirmar que Onetti termina su obra, pero no sus historias o su historia.

La obra de Onetti puede estar cerrada en cuanto a su construcción y abierta en cuanto a la influencia que ejerce en el lector. Es decir, el *corpus* se cierra en cuanto se apega al esquematismo tradicional; y por otro lado, queda abierta en tanto el lector tiene la sensación de que las historias no terminan.

Doble efecto. Repetición y cierre a la vez. Eso es lo que hemos querido demostrar en este final.¹²⁴

¹²⁴ “Las terminaciones cruciales [se refiere a la repetición y cierre] son quizá las que acumulan mejor los dos efectos. No es una paradoja afirmar que una ficción bien cerrada abre un abismo en nuestro mundo, en nuestra aprehensión simbólica del mundo.” Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Siglo XXI, México 1995, pág. 405

En resumen, la tradición realista del siglo XIX tendía a unificar el fin de la obra con el fin de la acción. En la narrativa contemporánea hay un trastocamiento de los criterios. El criterio de un buen final, ahora, es mucho más complicado de construir. Particularmente cuando se tiene que dar un tono de irresolución en la obra.

Un final que no concluye le viene bien a la obra cuando el autor quiere mostrar un problema que considera insoluble. La inconclusión manifiesta, de cierta manera, la irresolución del problema planteado. Así pues la problemática de la humanidad que plantea Onetti no tiene solución. Es aquí donde entra el tema apocalíptico.

En realidad ninguna narración, por muchas intenciones de totalización que tenga, puede mostrar su comienzo ni su final. Los incidentes narrados, de un personaje, pueden ser interminables. Y lo son de hecho en la vida misma. Por eso el *mytos* como construcción narrativa nos permite dar un final. Lo que ocurre después de este final ya no es pertinente en la estructura, pero sí para el lector. De este hecho, de esta problemática, se desprende el efecto del buen cierre o el anticierre.

Volvamos al asunto apocalíptico. Esta categoría teológicas (Apocalipsis) puede ayudarnos a profundizar en el arte de concluir sus relatos de nuestro autor.

Para el mundo occidental, el Apocalipsis significa el fin del mundo y también es el fin de un libro. La congruencia entre el fin del mundo y libro se extiende aún más lejos. En ese sentido en la Biblia está la grandiosa trama de la historia del mundo, y cada gran trama es la miniatura de las historias que une el Génesis al Apocalipsis. Así se vincula un comienzo con un fin. Este mito escatológico aporta un poco más de luz al problema del cierre de la obra onettiana.

Y en perfecta concordancia con el Apocalipsis, los relatos últimos usan la imaginería de los últimos tiempos, tiempos de terror, de decadencia y de renovación. Y así convertirse en un mito de la crisis.

Evidentemente, el cierre, en Onetti, toma bajo su narrativa figuras del Apocalipsis. Y este mundo pasa a las manos de un superviviente extenuado, un narrador a veces anónimo. Siendo justos, el final de la obra es dramático. Bien visto podemos decir que es un final terrible o hasta terrorífico, porque parece sin fin. El final es la imagen del horror de la crisis. Una crisis prolongada, incesante.

La crisis reemplaza el final y se convierte en una transición sin fin. La dificultad de concluir se convierte en un debilitamiento del esquematismo o paradigma en el arte narrativo onettiano.

La crisis significa, en la obra, catástrofe y oportunidad de renovación, lo demuestran todos los narradores desde Linacero hasta Carr. La crisis no señala la ausencia de todo fin, sino la conversión del fin inminente en fin inmanente.

Los narradores de Onetti tienen la necesidad del consuelo frente a la muerte, que hace, más o menos, de la ficción una trampa. Es un tema insistente (homicidios, suicidios, enfermedades, catástrofes) que recorre toda la obra. Las ficciones del fin, en sus formas diversas (teológicas, políticas y literarias), tienen algo que ver con la muerte y sobre el modo de consolación.

Onetti es el teólogo perverso de un mundo que ha sufrido una caída, cuyos narradores significan una encarnación divina que cambia todas las relaciones entre presente, pasado y futuro, de este universo que no quiere ser salvado.

CONCLUSIÓN

Para llegar a la narrativa última de Onetti hemos caminado una larga ruta. En principio, pusimos atención en los personajes, quienes nos brindaron la idea clara de continuidad en las historias. Tres personajes principalmente ocuparon nuestra atención: Larsen, Díaz Grey y Jorge Malabia.

El desenvolvimiento o desarrollo de cada uno de ellos a la largo del *corpus* onettiano nos revela a un personaje en constante transformación. Por un lado, los personajes encarnar un sueño, como Larsen; o son responsables de inventar historias, como Díaz Grey o Malabia. Realizan un sueño o narran un relato donde ellos también son personajes. Y por otro, son seres pacientes de la corrupción; es decir, pareciera que Onetti trata de mostrar la forma en que sus personajes se van corrompiendo moral y físicamente y en algunos casos los lleva a la muerte misma. De tal manera que somos testigos de todo un proceso degenerativo de los personajes.

Los vemos aparecer apenas como una sombra, luego van ganando terreno en los relatos, somos testigos de sus dificultades, de sus manías, de sus sueños, de sus fracasos, de su decadencia. Cada uno de ellos cumple con su propio destino. Tres personajes, tres fatalidades.

Hemos puesto especial interés en mostrar el preámbulo del personaje, para luego convertirse en todo un despliegue de posibilidades narrativas, y por último lo vemos ocupar un lugar un tanto marginal en los relatos. Digo al margen, porque –al final del *corpus*- ya no son los dueños absolutos de la narración, sino que son otros lo que se ocupan del relato que otrora les pertenecía. Finalmente, en los últimos relatos, aparecen como decadentes, decrépidos, patéticos. De cada uno de ellos no queda nada o muy poco. A penas y los reconocemos.

Tres etapas experimentan cada uno de ellos: una, la aparición donde se esboza lo que van a ser relatos después; y prosigue el desarrollo de todas las potencialidades narrativas del personaje hasta que llega a su fin como personaje y/o narrador, y al último, como si fuera un epílogo, somos testigos de la conclusión de su vida.

Larsen aparece por breves momentos en *Tierra de Nadie* (1941). Reaparece unos momentos en *La vida breve* (1950). Más adelante es ya el protagonista de dos novelas: *Juntacadáveres* (1961) y *El astillero* (1959) donde acaece su muerte. Y cuando parecía que el personaje había llegado al final, reaparece brevemente en *Dejemos hablar al viento* (1979) en forma de espectro. Y ya en la etapa última de la narrativa de Onetti vuelve a ocupar un lugar central en el cuento “La Araucaria”, encarnando una nueva aventura.

Díaz Grey nace como reflejo a partir de la vida de Brausen. Lo inventa el narrador con los desechos del fracaso personal. Es un personaje que se va formando poco a poco en la novela y que no deja de hacerlo a lo largo del *corpus*. Podemos afirmar que es una invención que se va transformando en inventor en el curso de la obra y al final es casi un fantasma. Es importante que al principio sea un ser narrado por su creador y, al final de *La vida breve* (1950), sea Díaz Grey quien termine narrando la novela. Va de personaje a

narrador. Esta particularidad del personaje es destacable para nuestro trabajo, porque muestra el nacimiento de uno de los narradores más importantes del *corpus* onettiano. Podemos afirmar que *La vida breve* (1950) es el prólogo del personaje, colocándose tímidamente, ya, en posición de narrador. Repito: nace como personaje y poco a poco se va constituyendo como el narrador de múltiples relatos.

El papel de narrador de Díaz Grey se va ampliando hasta ser junto con Malabia prácticamente los narradores de la segunda etapa de la obra onettiana. Prácticamente su papel como narrador le permite participar en la múltiples historias que se despliegan en este mundo sanmarino. Aquí llega a su mayor esplendor como personaje-narrador. Es el narrador de *Para una tumba sin nombre* (1959). Es un personaje con cierta relevancia en *Juntacadáveres* (1964). En los cuentos es narrador parcial de “Jacob y el otro” (1961); en “La casa en la arena” (1949) es el narrador en primera persona en busca de su pasado. En 1968 es personaje del relato “La novia robada” donde ya se asoma su decrepitud. El último relato de esta segunda etapa donde aparece el doctor es “La niña y la muerte” (1973), es narrador parcial del cuento, sigue dando consultas pero ahora es un hombre desinteresado por su profesión, solitario, sin fe, aficionado a ron, al póker, aburrido, más miope. Enfermo. Preparándose para el final.

La última aparición del doctor en la novela *Cuando entonces* (1993) es el epílogo del personaje. No somos testigos de su muerte y ni hace falta. Lo que experimenta el doctor es peor que eso. Es de los pocos habitantes de la antigua Santa María que aún viven en ella. Aislado, ignorado, envuelto en el anonimato, fantasmal, cansado del mundo, más viejo, pervertido, enfermo, retardado, moroso. Apenas vivo. Su imagen sigue siendo de batas, trajes, bastones. Una presencia que nunca llegar a constituirse como tal. Vencido ya por la

fatalidad. El último Díaz Grey ha llegado a su destino: la derrota. Y se redime como personaje con la aceptación de esta derrota. Es el caso de la mayoría de los personajes onettiano: la aceptación del fracaso.

Jorge Malabia no tiene, con claridad, un antecedente en la obra onettiana. No tiene prólogo. La primera aparición es en *Juntacadáveres* (1964) y es ya un narrador, que además de mostrar la aventura de Larsen para instalar un prostíbulo, se narra a sí mismo. Una especie de narcisismo narrativo. Es desde muy temprana edad un narrador. El mismo se muestra como el más joven de los Malabia. Adolescente, pequeño burgués, renegado, decepcionado desde la juventud, poeta fracasado, aficionado a observar a las prostitutas que llegan a la ciudad. La lectura del *corpus* nos ofrece una imagen ambigua o parcial del personaje. Lo reconocemos por un sombrero, una boina, una pipa, una gabardina, una intención o una postura existencial. Tal vez lo que puede funcionar como prólogo en el caso del narrador lo podemos encontrar en los cuentos primeros de Onetti en personajes con otros nombres. Por ejemplo: Baldi o Suaid.

En 1953 se publica el cuento “El álbum” donde Malabia dispara críticas despiadadas contra el diario de su propio padre y abuelo. Entretenido en inventar historias que sean pertinentes a la mujer que camina en el muelle con una maleta. Se interesa por inventar desgracias a raíz de su decepción por la vida. Malabia es un joven viejo desde sus primeras apariciones y por lo mismo soñador.

En *Para una tumba sin nombre* (1959) tenemos a un personaje en todo su potencia imaginativa. Un personaje en la plenitud de sus facultades artísticas. Es importante reconocer que es, de verdad, ingeniosa la invención de la historia o mejor dicho de la muerte de Rita y el chivo. Personaje de veinticinco años, juguetón y a la vez infeliz,

miedoso, indiferente, fumador de pipa. Portador de un disfraz que oculta su decepción por la vida. Es el personaje más ingenioso de todos los que construye Onetti.

En los relatos posteriores Malabia se mantiene en el anonimato que le brinda su papel de narrador. En “La cara de la desgracia” (1960) apenas y los reconocemos. Los únicos datos que tenemos de él, es la pipa y su afición por observar mujeres e inventar historias en torno a ellas. Aquí el personaje parece estar arriba de los cuarenta años. La edad maldita de los personajes de Onetti. Podemos afirmar que en este relato Malabia es ya un personaje onetiano con todas las implicaciones que derivan de este hecho.

Malabia es narrador de algunos relatos más. Y no en todos ellos hay evidencia clara de su papel como narrador. Sólo tenemos algunas fuertes sospechas. Por ejemplo, en “Tan triste como ella” (1963) lo reconocemos nuevamente por la pipa y sus manías.

En “La muerte y la niña” (1973) aparece explícitamente envejecido, inmerso en el aprendizaje de la estupidez. Encadenado en la inercia de la vida adulta se preocupa por tener automóviles, por comprar casas y terrenos; por venderlos, por atender el periódico de la familia. En general vive insertado en la ley de la oferta y la demanda.

En el epílogo de su vida literaria, Malabia, aparece en el relato “Presencia” (1978). Narrador en primera persona, el personaje da cuenta de su fracaso. Exiliado en Madrid nos revela su estado lamentable en el que vive: viejo, solitario, borracho, delirante, sin fe, sin amigos, malgastando el dinero de su herencia, añorando a su mujer y a su ciudad. Y lo peor de todo sin futuro. En resumen: sufriente. En este relato Malabia cumple el destino ineludible de los personajes onettianos que se anuncia desde Linacero, luego Brausen, Larsen, incluso Díaz Grey.

Evidentemente Onetti lleva a sus personajes a la decadencia, a la corrupción física y moral, incluso a la muerte y en algunos casos más allá de ella. Por lo tanto es vital el proceso en el que los coloca. He querido mostrar este proceso en tres partes. Primero Onetti nos muestra los antecedentes de los personajes, una vez con más claridad que otras. Una especie de prólogo del personaje. Después nos hace legible toda la complejidad de sus creaturas. Les otorga autonomía narrativa; es decir, los hace autores y narradores de los relatos. Algunas veces realizan sus propios sueños que es una forma de ficción. En esta condición los personajes desarrollan todas sus potencialidades narrativas; lo que podemos considerar como el desarrollo pleno del personaje. Y por último los personajes presentan una especie de epílogo en los relatos últimos. En ellos se resume la trayectoria del personaje y trata dar cierre a la historia. En estos últimos relatos no siempre se presenta el final del personaje. Onetti le procura un final que no es exactamente un final, porque los personajes principales no mueren todos. Algunos siguen vivos y padeciendo su fracaso.

Santa María es el *locus* de la ficción. Es un lugar simbólico. Ciudad-mito. Es el espacio donde discurren, concurren, fluyen, refluyen una amplitud de historias que pudieran extenderse al infinito. Historias que son independientes, pero que a la vez se mantienen enlazadas.

Santa María es un espacio en transformación permanente, al igual que los personajes que la habitan. Es una ciudad un tanto indefinida. Sin límites claros. La ribera del río es la frontera más evidente de la ciudad. En general, ella se va poblando según la necesite el narrador de relato. De tal forma que Santa María de Brasuen no es exactamente la de Díaz Grey, ni la de Malabia, ni la de Medina, ni la de Carr.

La apertura de la saga sanmarina se inaugura en *La vida breve* (1950) y se clausura en *Dejemos habla al viento* (1979) y todavía aparece en la novela *Cuando entonces* (1987). Para ser congruentes al planteamiento de ver una secuencia narrativa en relación a la figura de la ciudad. Podemos encontrar a la ciudad como tema en novelas como *Tierra de nadie* (1941) o en *Para esta noche* (1943) o en otros relatos más breves y éstos pueden funcionar como antecedentes de Santa María. Pero en realidad la primera imagen que tenemos de la ciudad es en el arranque de la propia saga en la imaginación del Brausen. Digamos que no hay ningún relato que nos presente un prólogo, con claridad, de la ciudad. Quizá el arranque de la saga pudiera contener su propio prólogo de la ciudad. Es obvia tal situación ya que no hay mayor antecedente que el propio nacimiento.

Después de *La vida breve* (1950) lo que sigue, es el esplendor literario de la ciudad, la lista de relatos es larga – aunque no todos se ocupan de ella-: *Para una tumba sin nombre* (1959), “La cara de la desgracia” (1960), “Jacob y el otro (1961), *El astillero* (1961), “El infierno tan temido” (1962), “Tan triste como ella” (1963), *Juntacadáveres* (1964), y *Dejemos hablar al viento* (1979). Esta colección de relatos muestra desde el nacimiento de la ciudad, su expansión y esplendor hasta la destrucción fallida de la misma. Destrucción simbólica que anuncia el fin de la saga, no exactamente de la ciudad.

En *Cuando entonces* (1987) reaparece la ciudad y ahora es un extranjero el que la narra, el que la habita. La última Santa María es la de Carr. Desdibujada. Invasión por extranjeros la ciudad se ha corrompido hasta las entrañas. Es un moribundo que no termina de morir. Los habitantes antiguos han emigrado, otros han muerto, los espacios se han reducido, la modernidad la ha transformado. Predominan grandes males: prostitución, contrabando, militarización, invasión de capital extranjero, desempleo, hambre,

delincuencia, grandes contrastes, impunidad, autoritarismo, segregación, etc. Esta Santa María decadente y fragmentada es la del último Onetti. Es el epílogo.

Cada relato de Onetti es el fragmento del texto único que es todo el *corpus*. Es decir, la obra total es, lo que Ítalo Calvino llama, una novela enciclopédica que busca todos los relatos posibles aunque apunte a un imposible infinito; por eso las historias se expanden en múltiples direcciones en una constante e incesante referencias a sí misma, alimentándose de sus propios relatos. Se mira y se expande por caminos intransitados. Historias continuas y discontinuas. Sin embargo, a lo largo de este movimiento narrativo e incesante la obra mantiene una lógica. Una clara estructura que al mostrarla hace legible la función y el significado de la última etapa narrativa de Onetti.

Hemos reconocido la valiosa clasificación de Rodríguez Monegal al considerar la obra onettina en tres etapas. Nosotros también consideramos la obra configurada en tres partes. No atendimos exclusivamente el orden cronológico en que aparecieron los relatos. Más bien, hemos puesto atención a la estructura de todo el *corpus* y lo consideramos como una sola novela, o mejor dicho, como un solo relato. A la luz de la retórica Clásica proponemos que la obra presenta; en primer lugar, un *prólogo* que anuncia los tópicos de la obra; en un segundo momento, un *desarrollo* donde se despliegan incesantemente todos los elementos anteriormente presentados; y por último, el *épilogo* que no es exactamente el final o desenlace de la obra, sino el resumen de lo que fue relatado.

El *prólogo* es el lugar donde se adelantan los grandes temas onettianos y la presentación de los personajes. Los personajes como primer elemento: Linacero, Baldi, el mismo Larsen, Aránzazu, Osorio son el anticipo de los que vendrán después, todos de la

misma estirpe. En el caso de Onetti el principio no sólo es el inicio de su cadena narrativa; sino, el planteamiento de sus criterios, preocupaciones y sus técnicas. Desde *El pozo* (1939) queda muy claro el eje temático de los relatos: los sueños, los recuerdos, la escritura misma, la ciudad, el homosexualismo, la prostitución, el amor emporcado, la desesperanza y otros temas desarrollados con mayor hondura en los relatos posteriores a 1950. El principio en la obra onettiana es la anticipación de la larga agonía de sus personajes y la forma en que ellos la asumen. Aunque la obra tiene un comienzo evidenciado por la fecha de publicación de sus primeros relatos, no es así con las historias y sus personajes, estos tienen un pasado que se escapa en buena parte del relato mismo y que no aciertan en recuperar; por consecuencia, dicho pasado determina el relato. Por otro lado, el uso en los relatos de la voz narrativa de la primera persona es una constante en toda la obra desde los primeros hasta los últimos. Ya en estos relatos se plantea una obra estructuralmente abierta. La mayoría de los relatos no consumen a los personajes, prácticamente los dejan suspendidos con posibilidades de continuar.

La vida breve (1950) es el texto que marca con claridad la segunda parte, es el inicio del *desarrollo* de todos los elementos presente antes de esta novela. Esta segunda parte abarca los relatos publicados hasta 1979 año de la aparición de la novela *Dejemos hablar al viento*. La etapa está marcada con el nacimiento de Santa María y con su simbólica destrucción. Los relatos se construyen en una constante recurrencia a sí mismos que se van extendiendo por diversos caminos. El entramado se configura de manera compleja con continuidades y discontinuidades. Somos testigos del proceso de decadencia de varios personajes. De igual manera, damos cuenta de la ciudad desde su gestación hasta su nacimiento, su esplendor y finalmente en su corrupción. Visto desde un punto de vista

amplio los relatos parecen fragmentos de una misma historia. Las historias se cruzan, se desplazan, se invaden. Todos caben en este mundo donde la voz narrativa es polifónica. Narradores, personajes, autores, todos tienen una voz que clama por ser escuchada. Hemos destacado la participación de los tres personajes más relevantes: Larsen, Díaz Grey y Malabia. Ellos tienen una gran presencia dentro de los relatos. Casi todas las narraciones giran en torno a ellos ya sea como personajes, como narradores o como autores. Así la escritura avanza ininterrumpidamente. Repite personajes, momentos, acontecimientos desde perspectivas diferentes. Es una especie de variaciones sobre el mismo tema.

Así como los relatos parecen que siempre están empezando, el final siempre es inconcluso. El narrador de las historias parece imposibilitado a cerrarlas. La narrativa se ensancha abriendo el proyecto infinitamente.

Evidentemente los textos mantienen una cohesión en sus tramas. Predomina la voz narrativa de Díaz Grey y Malabia. Pero lo que da cohesión, dice Rodríguez Monegal, es el espacio donde se desarrollan todas estas historias: la ciudad de Santa María. Con la destrucción de ésta concluye esta etapa.

La última etapa de la obra de Onetti es lo que denominamos *epílogo*. Abarca todos los relatos posteriores a 1979 y concluye con algunos publicados en 1994 posteriormente a la muerte de Onetti. Ya en el exilio Onetti concluye el mundo sanmarino y parece que va preparando el final de su obra con una clara intención. Los personajes van cumpliendo su destino trágico al llegar a la vejez y a la decrepitud. Malabia por ejemplo, envejecido y fiel a su vocación narrativa sigue contando sobre su vida y su fracaso. Los relatos se siguen reescribiendo, los personajes siguen inventando historias, creando sus propios espacios

narrativos viejos o nuevos. La ciudad es una ruina o sólo un recuerdo. Las historias transcurren en espacios indefinidos.

En esta parte se recapitulan los temas y técnicas presentadas desde sus primeros relatos. Los homosexuales de los primeros relatos ahora son viejos y patéticos. El homicidio se presenta en su más extrema manifestación realizado por niños. Prostitutas envejecidas. Delincuencia. Miseria. Locura. Muerte. La desolación, la desesperanza permean todos estos breves relatos.

Relatos pequeños y condensados son ahora verdaderamente terribles. Breves historias que muestran un universo en absoluta corrupción. El mundo apesta y por lo mismo los relatos continúan. Se multiplican en breves narraciones. Y el final parece escaparse entre tantas historias. Los relatos terminan por su propia necesidad, pero la ficción sigue expandiéndose. En conclusión la obra de Onetti no tiene cierre.

Ha sido la intención de este trabajo mostrar el esquematismo que contiene el *corpus* onettiano. Un esquematismo que se conforma por acumulación de historias que parecen no remitir a un inicio ni a un final. Historias abiertas. Y que ofrecen la posibilidad de continuar narrando. La obra en general de Onetti se cierra en cuanto su construcción, lo que llamamos *epílogo*, y queda abierta en tanto a la influencia que ejerce en el lector que puede tener la sensación de que las historias no terminan. La realidad del mundo onettiano no concluye porque se considera sin solución. La problemática del ser humano que Onetti plantea desde los primeros relatos es irresoluble. Así entra en esta etapa el tema apocalíptico.

Las imágenes que arrojan estos últimos relatos son de horror. Un horror prolongado. Son historias que muestran la crisis, una crisis interminable. Poniendo en evidencia una agonía que parece no tener fin.

BIBLIOGRAFÍA

Novelas de Juan Carlos Onetti

- “El pozo” en *Obras completas de Juan Carlos Onetti*. Aguilar. México 1970.
- “Tierra de nadie” en *Obras completas de Juan Carlos Onetti*. Aguilar. México 1970.
- “Para esta noche” en *Obras completas de Juan Carlos Onetti*. Aguilar. México 1970.
- “La vida breve” en *Obras completas de Juan Carlos Onetti*. Aguilar. México 1970.
- “Los adioses” en *Obras completas de Juan Carlos Onetti*. Aguilar. México 1970.
- “Una tumba sin nombre” en *Obras completas de Juan Carlos Onetti*. Aguilar. México 1970.
- “El astillero” en *Obras completas de Juan Carlos Onetti*. Aguilar. México 1970.
- “Juntacadáveres” en *Obras completas de Juan Carlos Onetti*. Aguilar. México 1970.
- *Dejemos hablar al viento*. Bruguera. Barcelona 1979
- *Cuando entonces*. Mondadori. España 1987.
- *Cuando ya no importe*. Alfaguara. Madrid 1993.

Cuentos

- “Avenida de Mayo-Diagonal Norte- Avenida de Mayo”. *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México 1994.
- “El obstáculo” *Cuentos completos Onetti*. Alfaguara México 1994.
- “El posible Baldi” *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México 1994.
- “Excursión” *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México 1994.

- “Los niños en el bosque” *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Convalecencia” *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Un sueño realizado” *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Mascarada”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Bienvenido, Bob”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “La larga historia”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Regreso al Sur”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Esberg, en la cosata”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “La casa en la arena”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “El álbum”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “El infierno tan temido”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “La cara de la desgracia”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Jacob y el otro”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Tan triste como ella”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Justo el treintaiuno”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “La novia robada”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Matías el telegrafista”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “La mellizas”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “La muerte y la niña”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “El perro tendrá su día”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Presencia”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “El gato”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “El mercado”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “El cerdito”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Luna llena”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Los amigos”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Jabón”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “El árbol”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.

- “Montaigne”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “”Ki no Tsurayuki”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Ella”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “La araucaria”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Mañana será otro día”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “La escopeta”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Las tres de la mañana”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “El impostor”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “los besos”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “La mano”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Ida y vuelta”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Tu me dai la cosa me, io te do la cosa te”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Maldita primavera”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.
- “Bichicome”, *Cuentos completos: Onetti*. Alfaguara México1994.

Libros

Aínsa, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Alfa. Montevideo 1970.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa. México 1985.

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela. España 1989.

Curiel, Fernando. *Onetti: obra y calculado infortunio*. Premia. México 1984

Curiel, Fernando. *Santa María de Onetti. Guía de lectores forasteros*. UNAM México 2004

Ferro, Roberto. *Onetti / La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Alción. Argentina 2004

Flores E. Reyes. *Onetti: tres personajes y un autor*. Verbum. España 2003

Ludmer, Josefina. *Onetti: Los procesos de construcción del relato*. Editorial Sudamericana. Argentina 1977.

Molina, Juan Carlos. *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*. Verlag Peter Lang. Frankfurt 1982.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Siglo XXI. México 1995.

Zúñiga, Dulce Mara. *La novela infinita de Ítalo Calvino*. Tierra adentro. México 1991

Colección de ensayos

La obra de Juan Carlos Onetti. Centre de Rechercher Latino-Americanos. Université de Poitiers. Espiral Hispano Americana España 1990.

Homenaje a Juan Carlos Onetti. (Compl Helmy Giacomani) Las Américas. New York 1974.

Juan Carlos Onetti. Premio "Miguel Cervantes". Antropos / ministerio de cultura. Madrid 1990.

Homenaje a Onetti en Xalapa, en *Texto crítico*. VI, 18 y 19 (julio-diciembre 1980)

Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti, Reinaldo García Ramos. Casa de las Américas. La Habana, 1969.