

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El hombre del subsuelo en cinco novelas cortas de Juan Carlos Onetti

tesis que para obtener el grado de
licenciada en lengua y literaturas hispánicas

presenta

Gabriela Astorga Pérez



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.

A mis papás, pilar de todo lo que yo pueda llegar a hacer

A mi familia

A Iván Cruz, por los mundos posibles que ha traído consigo

AGRADECIMIENTOS

Gracias muy especiales a mi abuela, Francisca Medina, por compartir conmigo su entereza, su experiencia, su apoyo y su cariño.

Agradezco profundamente (y con una dedicatoria robada) a Beatriz Vargas, José Jiménez, Francisco Conde Arriaga y Octavio Augusto Sánchez “por ser la forma más desnuda de la pureza que he conocido”.

Por último, gracias a la UNAM, por arrojarme por más de la mita de mi vida.

El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona.
FRIEDERICH HÖLDERLIN

Los sueños juveniles se corrompen en boca de los adultos.
JUAN MARSÉ

Índice

Introducción	6
Principios de convergencia y divergencia entre los personajes de Onetti y Dostoievski	12
1940 El nacimiento: el individuo, la ciudad y el pozo	27
1959 La otra raza: contar, nombrar y crear	39
1961 A la espera del naufragio: la libertad vs el otro	48
1968 Del yo al nosotros: la loca, la carta y el robo	55
1973 El triángulo: el creador, el médico y la literatura	62
Conclusiones	69
Fuentes consultadas	72

INTRODUCCIÓN

Porque la reacción de la primera lectura es el derrumbe. Ése es el motivo por el que se realizan múltiples estudios sobre la obra de Juan Carlos Onetti. La necesidad de saber qué causa el sentimiento de frustración, de incomodidad en el propio cuerpo, obliga al lector a indagar, cada uno desde su punto de vista. Así, no solamente la literatura estudia la obra onettiana, también otras disciplinas como la psicología, la fotografía, el dibujo. Sin embargo, los estudios arrojan luz sobre el proceso de creación, sobre los recursos utilizados por el autor, pero nunca logran explicar el sentimiento que causan.

En *La cámara lúcida*, Roland Barthes propone una teoría que puede explicar la razón del impacto de la obra onettiana en los lectores. A partir de su estudio, Barthes distingue dos elementos de la fotografía –aunque bien puede extenderse a otras artes– que despiertan el interés del receptor: el *studium* y el *punctum*. El primero es «la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial»¹. El segundo es «un pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* es ese azar que me despunta (pero que también me lastima, me punza)»². De esta manera, los análisis sobre Onetti forman parte del *studium*, del interés casi profesional por desentrañar su obra; pero no ofrecen ninguna explicación para el pinchazo que causa en el lector.

¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, p. 64

² *ibíd.*, p. 65

El *punctum*, a la vez que indecifrable, es el fundamento tanto de la narrativa como de la crítica onettiana, pues al no poder explicarse, el *studium* absorbe todo el interés del lector. Así, se generan análisis e interpretaciones que harán lo posible por, si no resolver el enigma del sentimiento que genera, sí por reconocerlo y hacerlo plenamente disfrutable.

...

A finales del siglo XIX, surgen modelos o proyectos de hombre superiores al común, que pretenden conocer mejor el interior del ser humano; tal es el caso del hombre del subsuelo creado por Fiodor Dostoievski (1821-1881). La tradición de la novela psicológica en que está inmerso el autor ruso se concentra en la descripción precisa de la mente del hombre, de modo que todo gira alrededor de él y su relación con el mundo. Sin embargo, Dostoievski lleva esta preocupación por el ser humano al extremo, ya que se ocupa exclusivamente del alma humana, dejando de lado su relación con el mundo exterior. A lo largo de su obra se ocupa de manera casi obsesiva del individuo y su destino, pero en *Memorias del subsuelo* (1864) propone que la fuente del conocimiento está al interior del ser humano. Así, el hombre debe hurgar en lo más profundo de sí mismo, soportar el sufrimiento y la destrucción que esto implica, para llegar a la comprensión total del universo, de Dios y de su propia esencia.

La influencia del hombre del subsuelo tuvo eco en la literatura hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX. Autores como Juan Carlos Onetti (1908-1994) asimilaron el proyecto de hombre dado por Dostoievski y trasladaron la problemática del individuo al contexto latinoamericano. De este modo, el uruguayo, además de crear personajes solitarios, ensimismados, puestos en una situación límite en busca del conocimiento absoluto, incluye el

problema de la identidad.

La crítica alrededor de la obra de Onetti ha estudiado ampliamente estos personajes como una reacción al sistema de valores latinoamericano, es decir, los personajes del uruguayo son pesimistas que se evaden de una realidad que no les complace, pero no consideran que haya un propósito en su aislamiento. De esta forma, a pesar de existir una clara simetría entre los personajes de Onetti y los de Dostoievski, la crítica se ha enfocado en el individualismo pesimista más que en un ensimismamiento en busca del conocimiento. Ello se debe en gran medida a que no se considera la importante influencia del autor ruso en Onetti. De esta manera, es necesario un estudio que tome en cuenta las diversas y más importantes fuentes literarias de la narrativa del uruguayo, que a su vez generarán eco en las posteriores generaciones latinoamericanas.

Por otra parte, es relevante destacar que la crítica que se ha hecho en nuestro país acerca de la obra de Onetti se reduce a sus tres principales obras: *El astillero*, *Juntacadáveres* y *La vida breve*. Por ello, un análisis más general de la llamada saga de Santa María, que considere no sólo la herencia de Dostoievski sino también el desarrollo de ésta en distintos momentos de la obra del uruguayo, hará posible analizar su propuesta de hombre del subsuelo. Así, el *corpus* para realizar el análisis planteado está dividido en dos principales partes: la primera enfocada únicamente a las convergencias y divergencias entre los personajes de Juan Carlos Onetti y el de Dostoievski, y la segunda concentrada íntegramente en los personajes del uruguayo y las diferentes vertientes que toma el personaje del hombre del subsuelo en cada narración.

La primera sección se halla conformada por los relatos en que aparece la clara influencia

de Dostoievski: los cuentos «El posible Baldi» (1936) y «Bienvenido Bob» (1944), en los que se observan las características esenciales del hombre del subsuelo planteadas por el autor ruso, así como la novela corta *El pozo* (1939), considerada por la crítica onettiana el origen del mundo ficticio del autor. La selección de estos cuentos responde al hecho de que funcionan como vínculo entre *El pozo* y el resto de las novelas cortas de Onetti; ello tanto cronológicamente —pues fueron publicados antes que ellas— como en el desarrollo de los personajes, ya que después de dicha novela, el hombre del subsuelo onettiano tomará características propias.

Dichas características serán estudiadas en las obras que constituyen la segunda parte del *corpus*. Éstas son las novelas cortas o relatos de Onetti: *Para una tumba sin nombre* (1959), *Jacob y el otro* (1961), *La novia robada* (1963,) y *La muerte y la niña* (1973). En estos relatos o novelas cortas pueden observarse las diferentes vertientes que el hombre del subsuelo toma en la narrativa del uruguayo; también muestran la construcción del mítico universo ficticio del autor: Santa María. Igualmente, en las novelas cortas elegidas pueden verse distintas perspectivas de un mismo personaje: el doctor Díaz Grey, uno de los pilares de la obra de Onetti.

La clasificación de estas obras ha oscilado entre los cuentos, cuentos largos, novelas cortas, novelas, *nouvelles*. Para evitar discusiones inconclusas sobre las características de cada una de esas categorías, se tomará la definición del propio Onetti: «Un escritor francés, ahora no recuerdo su nombre, llamémoslo Dupont, ese escritor francés, digo, sostenía que el cuento es tuerto porque ofrece una sola visión, da una perspectiva única de los hechos. En cambio, la

novela suele exponer un tema desde diversos ángulos o puntos de vista»³.

...

Puesto que hay coincidencias claras entre los personajes de Onetti y el protagonista de *Memorias del subsuelo*, surgen varias interrogantes: ¿cuáles son las características del hombre del subsuelo? ¿Puede hablarse de un hombre del subsuelo en la literatura del autor uruguayo? La construcción de los personajes es muy similar: hombres individualistas, ensimismados, aislados de la sociedad. Sin embargo, cabe destacar que la sociedad descrita por el autor uruguayo en las obras que se estudiarán implica una problemática por sí misma: la ciudad-pueblo de Santa María es un espacio creado especialmente por el autor para que el personaje del hombre del subsuelo habite, pues reúne diversas características negativas de la ciudad, tanto las mencionadas por Dostoievski, como las particulares de las urbes suramericanas. Sin embargo, al ser un espacio ficcional, Santa María adquiere otro matiz, pues todo lo que suceda en ella formará parte de una intención creativa. Así, ¿cómo influye el acto de escribir y contar historias en la construcción del hombre del subsuelo de Onetti? En las cinco novelas cortas que se analizarán, el acto de contar historias juega un papel fundamental, no sólo en la forma de interpretar los textos, sino también en la constitución de los personajes. Éstos se construirán su identidad a partir de las posibilidades que el relato les otorgue, y que estarán en clara contraposición con las que ellos mismos puedan o deseen forjarse.

De esta forma, las múltiples posibilidades que ofrece la ficción son utilizadas por el autor uruguayo para llevar al ser humano a una situación límite que lo obligue a observarse a sí

³ Jorge Onetti, «Entrevista a Juan Carlos Onetti» disponible en www.onetti.net

mismo. Entonces, cabe preguntarse si también Juan Carlos Onetti explora la identidad del ser humano a través de la ficción. Éstas son algunas de las interrogantes que intentaré responder en el *studium* que continúa.

PRINCIPIOS DE CONVERGENCIA Y DIVERGENCIA ENTRE

LOS PERSONAJES DE DOSTOIEVSKI Y ONETTI

Establecer las convergencias entre los personajes de Juan Carlos Onetti y Dostoievski es parte fundamental de este trabajo, ya que de ello depende la clasificación que se intentará hacer de los personajes del uruguayo. Así, aunque en la literatura hispanoamericana el hombre del subsuelo adquiere características propias, hay elementos del protagonista de *Memorias del subsuelo* que son básicos para la clasificación de los personajes.

El principal de ellos es la perspectiva desde la que es observado el personaje. Según Bajtin, el autor ruso tiene una visión muy particular del héroe —o más bien, el protagonista, ya que, como se verá más adelante, el hombre del subsuelo no puede ser considerado un héroe—, porque «no le importa qué es lo que el héroe representa en el mundo, sino ante todo, qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí mismo»¹. De esta manera, la visión de los protagonistas del autor ruso será totalmente personal. Dostoievski construye al protagonista de *Memorias del subsuelo* con base en dos elementos principales: la conciencia como enfermedad del hombre civilizado y la filosofía de la crueldad². La primera concebida no como la capacidad reflexiva del ser humano, sino como una enfermedad que termina poco a poco con la capacidad vital del hombre. La segunda, la filosofía de la crueldad, según Martinova, «nace del pensamiento nihilista y éste conduce a los individuos a reconocerse como

¹ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 71

² ver la introducción de Bela Martinova a *Memorias del subsuelo*

mejores, más aptos y superiores frente a esos "otros", "ellos", comunitarios e inferiores»³.

Estos dos pilares se llevan al paroxismo. La conciencia se convierte en el hombre del subsuelo en una racionalización enfermiza, mientras que la filosofía de la crueldad, además de confirmar el individualismo, añade al hombre del subsuelo un carácter amoral, con una concepción de la maldad particular. El protagonista del autor ruso se asume como malo desde el inicio. Sin embargo, sólo unos párrafos después él mismo aceptará que esto no es verdad:

No sólo no acerté a volverme malo, sino que tampoco llegué a ser nada: ni malo ni bueno, ni infame ni honrado, ni héroe ni pigmeo. Ahora termino mis días en un rincón, con ese maligno y vano consuelo de que un hombre inteligente no puede lograr abrirse camino y que sólo los necios lo consiguen (*Memorias del subsuelo*, en *Obras completas I*, p. 1456).

La maldad del protagonista consiste en la transgresión, no solamente de las leyes de la naturaleza, sino también de las propias. Continuamente cae en contradicciones, pues aunque fundamenta su vida en la conciencia, rechaza la razón como forma de conocimiento; ello porque considera el único medio de conocimiento la transgresión, la maldad. Esta última concebida en un sentido amplio, definida por Georges Bataille como no sólo

el principio que se opone de forma irremediable al orden natural, como lo es dentro de los límites de la razón. Como la muerte es la condición de la vida, el mal que se vincula en su esencia con la muerte es también, de manera ambigua, el fundamento del ser. El ser no está abocado al mal pero, si puede, debe no dejarse encerrar en los límites de la razón.⁴

La maldad, entonces, puede observarse de distintas maneras, según el personaje. En el protagonista de *Memorias del subsuelo* se nota en el propio hecho de escribir sus memorias y en

³ ibíd., p. 42

⁴ Georges Bataille, *La literatura y el mal*, p. 50

su constante idea de transgredir aún sus propias reglas; en los de Onetti, en la existencia de una posibilidad o de una realidad pasada que no se recuperará. Dos cuentos ejemplifican lo anterior: «El posible Baldi» y «Bienvenido Bob». Ambos protagonistas están estructurados de manera similar. La característica que salta a la vista es el ensimismamiento: son hombres que rondan los cuarenta años, solos e inconformes, a quienes Onetti describe como «hombres hechos, es decir deshechos». Sin embargo, cada personaje se desarrolla de manera distinta debido a la forma en que transgrede el mundo, es decir, en su grado de maldad. Se analizará cada personaje por separado.

Baldi, protagonista del primer cuento, al principio de la historia parece no poseer ninguna de las características antes mencionadas, ya que es un abogado aparentemente feliz con una novia y una cita perfecta. Sin embargo, el encuentro con una mujer extraña a la que salva de un hombre que la persigue, y que a causa de ello lo cree un hombre extraordinario, desencadenará que Baldi se observe a sí mismo y note que la perfección de su vida es falsa. La reflexión del personaje comienza como una historia inventada para alejar a la mujer agradecida que no lo deja en paz. No obstante, al ver que no tiene el efecto deseado, Baldi hiperboliza su relato hasta que

el otro Baldi fue tan vivo que pudo pensar en él como en un conocido. Y entonces, repentinamente, una idea se le clavó tenaz. Un pensamiento lo aflojó en desconsuelo, junto al perramus de la mujer ya olvidada. Comparaba al mentido Baldi con él mismo, con este hombre tranquilo e inofensivo que contaba historias a las Bovary de plaza Congreso. Con el Baldi que tenía una novia, un estudio de abogado, la sonrisa respetuosa del portero, el rollo de billetes de Antonio Vergara contra Samuel Freider, cobros de pesos. Una lenta vida idiota, como todo el mundo. Fumaba rápidamente, lleno de amargura. [...] Porque el dr. Baldi no fue capaz de saltar un día sobre la cubierta de una barcaza, pesada de bolsas o maderas. Porque no se había animado a aceptar que la vida es otra cosa, que la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles, ni hombres sensatos («El posible Baldi» en *Cuentos completos*, p. 53).

Así, la historia para asustar a la mujer termina asustándolo a él mismo, ya que se da cuenta de todo lo que no ha hecho, de que su vida es exactamente igual a la de los demás, y no puede tolerarlo. Al igual que el personaje de Dostoievski, Baldi fundamenta su vida en la racionalización; la historia del Baldi falso está creada a partir de secuencias lógicas basadas en las supuestas reacciones de la mujer; sin embargo, al no recibir una respuesta lógica de ésta, el personaje continúa la racionalización que lo guía a observarse como «un hombre deshecho». Como en *Memorias del subsuelo*, el exceso de conciencia se observa como una enfermedad que inhibe la vitalidad del hombre; en consecuencia, Baldi solamente puede vivir en una posibilidad.

Cuando Baldi ve su vida real en comparación con la del posible Baldi se da cuenta de que ha estado sumergido en la inacción. No obstante, el personaje de Onetti no ve en ella «el fruto directo y lógico de la conciencia», como el protagonista de *Memorias del subsuelo*, sino como un fracaso. Ésta es la mayor diferencia entre el personaje del autor ruso y los del uruguayo; estos últimos no son conscientes de que la inacción representa la elección de transgredir, de hacer mal. Baldi tiene cierto grado de maldad porque transgrede las normas sociales con su historia; pero al notar que su vida real está muy alejada de eso que él ha inventado y que la vida del Baldi real es más falsa que la de su invención, utiliza a la mujer para reafirmarse, la toma como un pretexto para regresar a la posibilidad. La historia ficticia de Baldi posee un valor parecido al de las memorias del personaje de Dostoievski, ya que le otorga la oportunidad de transgredir la realidad. Si, según Bataille, la literatura puede decirlo todo, Baldi en su historia puede hacerlo todo, puede vivirlo todo sin salir de él mismo, aunque el protagonista del uruguayo no se dé cuenta de ello. Los personajes de Juan Carlos Onetti no

llegan al grado de reflexión del protagonista de Dostoievski, pues lo que éste reflexiona y razona, aquéllos tienen que experimentarlo para poder llegar a conocerse y a tener una perspectiva del mundo. No obstante, ambos llegan al mismo resultado: aceptan, consciente o inconscientemente, la inutilidad de la acción, de la convivencia con el mundo, y deciden reafirmar su aislamiento y su soledad.

Igualmente sucede con el protagonista de «Bienvenido Bob». Sin embargo, pese a su construcción similar a la de otros cuentos, «Bienvenido Bob» posee dos particularidades muy importantes que deben considerarse: el papel tan relevante que juega la edad y la correspondencia del protagonista con los otros personajes del cuento. No obstante, estas diferencias más que alejar a los personajes onettianos del de Dostoievski confirman los lazos que existen entre los dos autores.

Desde la primera parte de *Memorias del subsuelo* se establece la importancia de la edad para el protagonista. Los cuarenta años son un parteaguas para este personaje, ya que representan el límite que tiene el ser humano para hacer de su vida algo significativo:

Ahora tengo cuarenta años, y eso es toda una vida; es más, es la vejez más profunda. ¡Es indecoroso, vulgar, inmoral vivir más de cuarenta años! Dígame sincera y honradamente: ¿quién vive más de cuarenta años? Lo diré yo mismo: los tontos y los canallas (*Memorias del subsuelo*, trad. de Bela Martinova, p. 71).⁵

De esta manera, los personajes de Onetti heredan este pensamiento, y «Bienvenido Bob» es el

³ en la traducción de Rafael Cansinos: «Tengo ya cuarenta años, y cuarenta años son toda la vida; son la edad que casi todo el mundo confiesa. ¡Vivir más sería indecoroso, despreciable, inmoral! ¿Quién podría vivir más de cuarenta años? Responde sincera, honradamente. ¡Yo os lo diré: los necios o los malvados» (*Memorias del subsuelo*, p. 1456). Aunque la idea en esencia es la misma, la variación en el léxico es importante; en este caso se eligió la traducción de Martinova porque explica de mejor manera la conexión entre ambos autores.

ejemplo más fiel de ello. Aunque todos los personajes de Onetti rondan los cuarenta años y comparten el sentimiento de frustración, en este cuento se muestra la transformación que sufre el hombre al llegar a esa edad; esta transformación siempre es negativa, pues se muestra la pérdida no sólo de la juventud, sino también de valores y sueños. Así, puede observarse una degradación del joven Bob en adulto, que se va convirtiendo en el tonto, canalla, necio, malvado que mencionaba Dostoievski.

El cambio de Bob se encuentra íntimamente ligado a las correspondencias que existen entre él y los demás personajes del cuento; ya que Bob nunca está definido como personaje, su construcción se forma a partir de analogías y comparaciones con los otros dos personajes: su hermana Inés y un antiguo novio de ésta: el narrador. Estos dos personajes representan dos polos opuestos: Inés, la juventud, y el narrador, la vejez, los temidos cuarenta años; la historia es el paso de Bob de uno a otro extremo. De esta manera, cuando Bob es joven se le compara con su hermana, incluso adquiere rasgos físicos de ella; y a medida que crece, los va perdiendo.

La analogía con el personaje femenino es significativa; ya que, en general, éste se encuentra poco focalizado en la narrativa del uruguayo. Para Onetti, la mayoría de los personajes femeninos caben en tres categorías⁶: la muchacha, la esposa y la prostituta. La primera es el ideal, «con el exacto ingrediente masculino que hace de una mujer, sin molestia, una persona»; ello hasta que les ataca «el deseo ciego y oscuro de parir un hijo», que sucede alrededor de los veinticinco años en que la mujer «pierde su inteligencia» y se convierte en la esposa, mujer que ha perdido todo encanto y que se preocupa por ser la perfecta ama de casa;

⁶ cfr. Fernando Ainsa, *Las trampas de Onetti*, p. 97-120

por último, la prostituta, que es casi un animalito, no es la muchacha, pero nunca llegará a ser la esposa, es la confidente que proporciona el placer sin complicaciones ni ataduras. De este modo, la comparación de Bob con Inés es notable porque se establece un vínculo entre el protagonista y el único personaje ideal de la narrativa onettiana: la muchacha. Ésta, según el uruguayo, es la única que tiene la capacidad de ser extraordinaria, de tener una vida que valga la pena. El joven se encuentra en las mismas circunstancias sólo que, al igual que la muchacha se convierte en la esposa, él se convierte en un hombre del subsuelo.

Cuando Bob pierde el parecido con su hermana, se convierte en lo que más ha odiado toda su vida: su cuñado, hombre al que le había prohibido casarse con su hermana por la simple razón de que

usted es viejo y ella es joven. No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa. Pero usted es un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios. [...] Claro que usted tiene motivos para creer en lo extraordinario suyo. Creer que ha salvado muchas cosas del naufragio. Pero no es cierto. [...] Usted es egoísta; es sensual de una sucia manera. Está atado a cosas miserables y son las cosas que lo arrastran. No va a ninguna parte, no lo desea realmente. Es eso, nada más; usted es viejo y ella es joven. Ni siquiera debo pensar en ella frente a usted («Bienvenido Bob», en *Cuentos completos*, p. 128).

El planteamiento que hace aquí Onetti es muy parecido al de Dostoievski: vivir más de cuarenta años, sin hacer algo extraordinario, es inmoral. A causa de ello, la transformación de Bob es completamente negativa. Bob, el muchacho «rabiosamente joven» parecido a Inés, no es un hombre del subsuelo hasta que crece y se convierte en Roberto, «que lleva una vida grotesca, trabajando en cualquier hedionda oficina, casado con una mujer a quien nombra miseñora; el hombre que se pasa estos largos domingos hundido en el asiento del café, examinando diarios y jugando a las carreras por teléfono» (p. 131). Aunque la correspondencia entre Bob y el

narrador no es tan evidente como con Inés, el cuento es la bienvenida que le da este último al «tenebroso y maloliente mundo de los adultos». Podrá decirse que el verdadero hombre del subsuelo es el narrador, ya que es quien tiene todas las características desde un principio: hombre ensimismado, individualista, desilusionado de la vida. Sin embargo, la red entre los personajes está tan bien delineada que no puede existir uno sin el otro. Al contar la degradación de Bob en Roberto, el narrador se asume también como hombre del subsuelo; él es su guía en ese mundo sin esperanza:

Voy construyendo para él planes, creencias y mañanas distintos que tienen luz y el sabor del país de la juventud de donde él llegó hace un tiempo. Y él acepta; protesta siempre para que yo redoble mis promesas, pero termina por decir que sí, acaba por muequear una sonrisa creyendo que algún día habrá de regresar al mundo de las horas de Bob y queda en paz en medio de sus treinta años, moviéndose sin disgusto ni tropiezo entre los cadáveres pavorosos de las antiguas ambiciones, las formas repulsivas de los sueños que se fueron gastando bajo la presión distraída y constante de tantos miles de pies inevitables (pp. 131-132).

Al ser el narrador un hombre del subsuelo, la visión desde la que narra es totalmente pesimista. También contiene cierto grado de maldad: el narrador se regodea de que su antiguo enemigo se haya convertido en lo que más despreciaba, y ahora dependa de él para vivir en un mundo hostil y ajeno. Tanto Roberto como el narrador se hallan atados a ese mundo por su edad. Aunque pretendan huir de la realidad racional y se consideren superiores a los demás, al igual que el protagonista de Dostoievski, los personajes de Onetti se encuentran encadenados al mundo de los adultos, al que pretenden transgredir por medio de la escritura, en el caso del personaje del autor ruso; de la posibilidad, como Baldi; o del recuerdo, como Roberto.

Sin embargo, estos escapes no representan más que intentos, tentaciones les llama Fernando Curiel. Para este estudioso, tres son los elementos clave que construyen al hombre del

subsuelo: la ciudad y sus hordas, el amor y la edad adulta. A los dos primeros los llama específicamente tentaciones, «espejismos que resplandecen fuera de nosotros»⁷, a ellos pertenece el mundo de la posibilidad creado por los personajes. Pese a que son un medio de escape de la realidad, estas tentaciones se hallan en el exterior del ser humano; por tanto, poseen referentes de ella. Como el hombre del subsuelo apela a su interior como único medio de conocimiento, el exterior siempre se le presenta como posibilidad, como tentación, no como realidad. Ejemplos de ello en la cuentística onettiana hay varios: Roberto recuerda cuando Bob soñaba con construir una ciudad inmensa e ideal; Risso, protagonista de «El infierno tan temido», observa la posibilidad nunca lograda del amor, al igual que los personajes de «Tan triste como ella» y *El pozo*. En cuanto al protagonista de *Memorias del subsuelo*, también puede notarse un intento de ser tomado en cuenta por la sociedad, además del evidente desmoronamiento de su vida individualista y aislada ante el probable amor de Lisa.

Así, si las tentaciones son espejismos del exterior, la edad adulta representa un mal interior. Un problema más contra el que el hombre del subsuelo debe enfrentarse. El ritual de bienvenida a la edad adulta representa renunciar a las tentaciones, al exterior, para concentrarse en el interior; aunque el hombre del subsuelo, tanto del autor ruso como de Onetti, se contradigan al encontrar en ellos mismos lo que tanto les desagrada del exterior. La edad, entonces, representa una característica fundamental del hombre del subsuelo, y, en conjunto con la conciencia como enfermedad y la filosofía de la crueldad, es también el vínculo más importante entre los personajes del escritor uruguayo y Dostoievski.

⁷ Fernando Curiel, *Onetti: obra y calculado infortunio*, p. 97-98

No obstante el significativo paralelismo entre las propuestas de ambos autores, existe una divergencia que debe considerarse. Ésta consiste en la construcción formal de los personajes. Mucho se ha dicho acerca del carácter polifónico de los personajes de Dostoievski, rasgo fundamental de su narrativa, presente también en el protagonista de *Memorias del subsuelo*. Éste puede aparecer como víctima y verdugo, como hombre desvalido y como hombre malo; así, «Dostoievski ofrece un diálogo orquestado a dos voces en el marco de una inigualable polifonía que tiene por objeto cuestionar el lugar del hombre en el mundo»⁸. Sin embargo, esta característica no se traslada a la narrativa de Juan Carlos Onetti.

Mientras en el personaje del autor ruso existe un constante diálogo entre ambas posturas, un vaivén del personaje; los personajes de Onetti son estáticos y contradictorios. En el protagonista de la novela de Dostoievski conviven diferentes puntos de vista que ya convergen, ya se contradicen totalmente, y en esa movilidad subyace la búsqueda del conocimiento y la esencia humana. Por otra parte, en los personajes del uruguayo —se consideran especialmente los de los dos cuentos analizados— prevalece una sola perspectiva: la del hombre deshecho. Mientras Dostoievski considera la interacción, aunque sea conflictiva, tal vez dialéctica, con el mundo exterior, Onetti se enfrasca en una búsqueda totalmente interior, negando todo movimiento. Igualmente, esta distinción es relevante no sólo para la caracterización del hombre del subsuelo en la literatura del uruguayo sino también para observar los motivos y las intenciones que posee el personaje en la obra de ambos autores.

Según Nicolás Berdiaev, cada uno de los protagonistas de la obra de Dostoievski es un

⁸ Bela Martinova, *op. cit.*, p. 14

eslabón para llegar a la concepción absoluta que tenía sobre el hombre. Uno de los puntos fundamentales de la obra de Dostoievski es su interés por el hombre y su destino; este interés deviene en la construcción de un hombre dostoievskiano, que pretende llegar al conocimiento de la esencia divina a través del conocimiento de la propia. De este modo, a lo largo de sus novelas el autor ruso proporciona diferentes tipos de hombre, que avanzarán hasta llegar al hombre ideal. Su obra constituye «una antropología tumultuosa donde las cosas se manifiestan en medio de una atmósfera de éxtasis abrasador»⁹. El protagonista de *Memorias del subsuelo*, entonces, no solamente mostrará rasgos del hombre ideal, sino que lo hará en circunstancias extremas.

El contexto en que se desenvuelven los personajes de Dostoievski es de gran importancia para su construcción. Al igual que Onetti, el autor ruso coloca a sus criaturas en situaciones límite, pues ambos insisten en que es la única situación en que el hombre puede conocer su interior. De esta manera, el hombre del subsuelo siempre se encuentra en un contexto excepcional, ya que es el óptimo para que el personaje desarrolle una de las principales características que Dostoievski le otorga y que Onetti hereda: el uso y la experiencia de la libertad. No obstante, el uso de esa libertad, íntimamente ligado al propósito del hombre del subsuelo en la obra de ambos autores, obedece a distintos motivos.

Para el protagonista de *Memorias del subsuelo*, la experiencia de la libertad se antepone a todo; sin embargo, esta libertad es totalmente irracional, pues se vincula con la conciencia como enfermedad. El hombre del subsuelo dostoievskiano utiliza el razonamiento excesivo

⁹ Nicolás Berdiaev, *El espíritu de Dostoievski*, p. 34

como medio para obtener la libertad absoluta. Aunque el protagonista defiende la libertad sobre la razón, representante de las convenciones y el bienestar impuestos al hombre, los argumentos en que basa este principio no son más que secuencias lógicas, simuladas como una conversación con un interlocutor.

La contradicción juega también un papel esencial en la construcción del hombre del subsuelo, pues, una vez más, Dostoievski se vale del choque, del movimiento para conducir al hombre a una solución: al conocimiento, a la esencia divina. Pero, el hombre del subsuelo nunca llegará a este conocimiento, pues en la obra dostoievskiana sólo es un preámbulo al hombre ideal. La aportación del hombre del subsuelo a ese ideal es el descubrimiento y la defensa de la libertad; pero precisamente el modo en que la utiliza le impide llegar al conocimiento, pues, al igual que hace con la conciencia, la lleva al paroxismo, a la arbitrariedad que finalmente la nulifica.

He aquí una diferencia fundamental entre el autor ruso y Juan Carlos Onetti. El primero rescata la experiencia de la libertad del hombre del subsuelo, y la traslada a sus personajes subsecuentes como Iván Karamazov y Raskolnikof, y utiliza la condición de hombre del subsuelo, es decir, el aislamiento y sufrimiento constante:

Sin embargo, una luz debe brillar en esas tinieblas, y él quiere hacerla brotar. De este modo, Dostoievski toma un hombre completamente liberado, libre del yugo de la ley, un hombre fuera del orden cósmico, examina su destino en medio de esa libertad y revela los resultados a que lo conducirá ese destino. [...] Arroja entonces, a ese hombre, a ese tráfuga de la naturaleza y de la vida organizadas, y lo coloca en el purgatorio e infierno de la ciudad; allí habrá de recorrer el camino del sufrimiento hasta expiar su falta¹⁰.

¹⁰ *ibíd.*, p. 35

Es decir, Dostoievski redime a su hombre, lo hace expiar su falta, aunque cabe destacar que esta expiación no será para el hombre del subsuelo sino para el hombre ideal. Aquel no tiene oportunidad de redención, y no la busca, ya que cumple con la función de experimentar la libertad; forma parte de un todo, de una cadena evolutiva.

Por otra parte, los personajes del uruguayo no buscan la redención, porque saben que no hay. Están resignados al sufrimiento, porque no distinguen esa luz que insiste en hacer brotar Dostoievski. Como el hombre del subsuelo onettiano no es dinámico, no encuentra en el movimiento la contradicción que lo lleve a una solución; él insiste en cavar en su interior en busca del conocimiento de sí mismo. Las criaturas del uruguayo utilizan su libertad para sumergirse en el aislamiento y el individualismo, porque nada del exterior les proporciona ya el choque necesario para llegar al conocimiento.

Igualmente, Juan Carlos Onetti rechaza la redención porque, para el momento en que él escribe ya no existe nada ante qué redimirse. Los momentos históricos, y el pensamiento filosófico, en que escriben ambos autores determinan las divergencias fundamentales entre ellos. Si bien Dostoievski escribe mientras sucede un cambio radical en el pensamiento —la muerte de Dios, anunciada por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche—, su obra se distingue como una transición entre el pensamiento cristiano y el del alemán:

Lo que Dostoievski y Nietzsche comprendieron es que el hombre goza de una terrible libertad y que esta libertad le resulta trágica y significa un peso y un sufrimiento para él. Vieron cómo el camino del hombre se escindía en dos. Y mientras que uno llevaba al Dios-Hombre, es decir a Cristo, el otro llevaba a la deificación del hombre, es decir al Superhombre. Analizaron el alma humana en el momento en que Dios se retiraba por completo de ella¹¹.

¹¹ *ibíd.*, p. 48

De esta manera, el profundo cristianismo del autor ruso se opone a la muerte de Dios y el surgimiento del Superhombre, que planteaba Nietzsche; Dostoievski planteó en su obra una forma particular de ver el cristianismo. El escritor ruso no admitía la muerte de Dios, pues observaba en ella también la muerte del ser humano, porque seguía el principio cristiano de que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios. Las creencias religiosas del autor ruso determinan la construcción de su hombre ideal y, por lo tanto, del hombre del subsuelo.

Por otro lado, en el momento en que Juan Carlos Onetti realiza su obra literaria, no solamente la muerte de Dios se ha extendido y ha cambiado radicalmente el pensamiento occidental; también ha surgido otra corriente filosófica que lo renovará y que ejercerá una gran influencia en la literatura: el existencialismo. De este modo, ambas corrientes del pensamiento determinan la obra del uruguayo y, a la vez que la separan de la de Dostoievski, acentúan los rasgos fundamentales del hombre del subsuelo.

Lo anterior puede observarse claramente en la novela corta *El pozo*, de Juan Carlos Onetti, distinguida por los historiadores de la literatura como la primera novela contemporánea en Hispanoamérica. En esta obra es posible analizar las características del hombre del subsuelo antes mencionadas, en conjunto con temas y técnicas narrativas entonces nuevas en la literatura hispanoamericana, y la influencia del existencialismo. Todo ello contribuye a que los personajes del uruguayo tengan una identidad propia.

No obstante, pese a las diferencias de construcción, puede decirse que los personajes de Onetti son herederos de la obra dostoievskiana, herencia independiente del tratamiento de temas y personajes de cada autor. Las convergencias entre el protagonista de Dostoievski y los de Juan

Carlos Onetti se establecen de acuerdo con el paralelismo entre las características principales del hombre del subsuelo. Las distinciones son propias tanto del desarrollo de las obras, como del nexo entre el personaje y el ambiente en que se manifiesta.

A continuación se analizarán estos aspectos de *El pozo*, para establecer los rasgos propios de los personajes onettianos. Igualmente, se estudiará el otro pilar del hombre del subsuelo de Juan Carlos Onetti: la aparición de la novela *La vida breve*, el decisivo nacimiento del universo de Santa María en la construcción de las cinco novelas que se analizarán.

1940. EL NACIMIENTO: EL INDIVIDUO, LA CIUDAD Y EL POZO

Si bien las características heredadas de la obra de Dostoievski son notorias desde las primeras narraciones del autor uruguayo, el hombre del subsuelo onettiano surge con la novela *El pozo*, publicada en 1939, esta obra es considerada la primera novela contemporánea de la literatura hispanoamericana. Ello por dos características principales allegadas a la obra del autor ruso: la aparición del contexto urbano como determinante para el desarrollo de los personajes, y la influencia del existencialismo y otras corrientes filosóficas.

En las primeras décadas del siglo XX, en la literatura hispanoamericana estaba en boga la llamada novela telúrica o novela de la tierra. Concentrados en formar una identidad exclusivamente latinoamericana, los novelistas tomaron personajes tipo que se desenvolvían en contextos rurales. En este ambiente, la primera novela de Juan Carlos Onetti rompe con la hegemonía lograda durante finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, es evidente que esta ruptura no se debe así misma, sino a una serie de acontecimientos políticos, sociales y literarios de la región del río de la Plata, donde Onetti desarrolla su literatura: «Onetti no inventa la literatura urbana en el país, pues ella existía desde mucho antes y había tenido ejercitantes asiduos. Uruguay dispone de prosas y poesías sobre temas urbanos casi desde sus orígenes, aunque en visible minoría respecto a la dominante rural que rige prácticamente todo el siglo XIX y buena parte del modernismo»¹.

Autores como José Pedro Bellán, Manuel de Castro, Juan Parra del Riego, Julio Herrera

¹ Ángel Rama, «Origen de un novelista y de una generación literaria», p. 54

y Reissing, en Uruguay, y Lucio Vicente López, Eugenio Cambaceres, Julián Marte, Francisco A. Sicardi y Roberto Arlt, en Argentina, experimentaron el ambiente urbano en la literatura antes que Onetti. Sin embargo, el tratamiento del ambiente ciudadano fue superficial, pues era más un telón de fondo; la narrativa se hallaba más concentrada en el delineamiento de los personajes que en el de la ciudad y la forma en que ésta afectaba a aquéllos. Además, cabe destacar que, aunque la literatura de ambas naciones suele englobarse, la inclusión de la ciudad en las letras fue distinta en los dos lados del Río de la Plata.

Por una parte, los escritores uruguayos se dedicaron a construir la imagen de un Montevideo estático, movida por los ideales y sentimientos de la época batllista; ello contribuyó a la creación de una representación pintoresca, parecida a las descripciones que se hacían del campo. De este modo, esa ciudad era totalmente anacrónica para los lectores de la década de los 40, que vivían en una capital en pleno desarrollo, «más parecida que nunca a las europeas y norteamericanas o más decidida a parecérseles»². Por este motivo, la narrativa de Onetti evidencia un nulo conocimiento de la tradición urbana uruguaya. El interés del autor en representar no sólo el aquí y ahora de la urbe, sino también el modo en que el desarrollo de ella afectaba el comportamiento humano surge entonces de la literatura extranjera. El detonador de la ruptura iniciada por Juan Carlos Onetti es la influencia de los novelistas William Faulkner, Ernest Hemingway, John Dos Passos, James Joyce y Dostoievski, que ofrecen un nuevo panorama que merecía ser explotado.

Igualmente, del otro lado del río surge la otra gran influencia del uruguayo: la obra de

² ibíd., p. 56

Roberto Arlt. Aunque la literatura urbana argentina se desarrolló de manera parecida a la uruguaya, la temática desarrollada por Arlt establece un vínculo directo con Onetti. Inmersa en un momento de crisis —finales de la Primera Guerra Mundial y la «década infame» argentina— la literatura de Arlt se enfoca en mostrar al hombre agobiado por el ambiente citadino. Es el primer escritor rioplatense en representar la enajenación, el desarraigo y el modo en que la urbe determina la vida humana. Los personajes arltianos muestran el desencanto, la rabia, la crítica a las burguesas sociedades rioplatenses, temas que retomará y profundizará Onetti a lo largo de su obra. Así, el uruguayo coloca a Arlt como una más de sus grandes influencias al decir: «Hablo de un escritor que comprendió como nadie la ciudad en que le tocó nacer. Más profundamente, quizá, que los que escribieron música y letra de tangos inmortales».

Asimismo, la atmósfera social de la época contribuyó al surgimiento de una nueva etapa de la cultura rioplatense. El triunfo del fascismo en gran parte de Europa, el inicio de la Segunda Guerra Mundial, las dictaduras derechistas y la crisis económica en América Latina desencadenaron el escepticismo y la crítica. En Uruguay, dicho sentimiento dio lugar a la fundación del semanario *Marcha* y, a su vez, al nacimiento de una nueva generación literaria, que, según Rama:

Contra el intento de celebración que, de la sociedad a la literatura, transformaba todo en rosa perfecta, opuso el análisis desintegrador que ve las espinas, el marchitarse del color, la caducidad de las formas, así como lo grotesco del arrebato celebrante. Contra el idealismo terca y fraudulentamente anclado en el futuro al que cree contemplar desde la ola contemporánea, opuso la inserción en el tiempo, el fluir de la vida, la historia como obsesión, la recuperación del pasado como necesidad de interrogación a las raíces, el sentimiento de la inseguridad y precariedad de la existencia. Contra las formas brillantes que han devenido herméticas no por necesidad interna sino porque nada tienen que comunicar, opuso la grisura y la sencillez, el coloquialismo despojado, la verdad vecinal y concreta³.

³ Marilyn Frankenthaler, *El existencialismo en la narrativa de Juan Carlos Onetti*, p. 27

El papel de la ciudad en la narrativa de Juan Carlos Onetti supone una ruptura en las letras hispanoamericanas. No obstante, al interior de la obra del narrador origina el mundo donde se desenvolverán sus hombres del subsuelo. *El pozo* muestra los pilares de los personajes que constituirán la narrativa onettiana.

En primer lugar, el contexto urbano juega un papel fundamental. Heredada de la obra de Dostoievski, la función de la urbe será la de encarnar la vida de los seres humanos que la habitan. Si bien, como ya se ha dicho, el hombre del subsuelo está sumergido en situaciones límite, en las que es determinante la ciudad, ésta será un espejo de la forma de vida de los seres humanos. Se crea una interdependencia entre ambos elementos, pues «Lo exterior, la ciudad y su atmósfera especial, sus habitaciones míseramente amuebladas, sus tabernas sucias y malolientes, toda la narración periférica de las novelas dostoiévskianas no representan más que símbolos del mundo espiritual y de la tragedia del interior del hombre»⁴.

Igualmente, Onetti coloca a sus personajes en un ámbito que propicia el individualismo y el aislamiento. Aunque exista esa relación de interdependencia entre ambos factores, el hombre del subsuelo estará en constante choque con la atmósfera urbana, ya que a la vez que huye de ella y se refugia en su interior, allí sólo logra encontrar en sí mismo aquello de lo que escapa. El enfrentamiento, luego, será con su propio interior. En *El pozo*, ello desencadena que la ciudad se reduzca a un cuarto sucio, donde el personaje escribe desesperado. Este paralelismo entre el interior del personaje y el ambiente en que se desenvuelve acentuará aún más la sensación de rechazo hacia lo exterior, hacia la ciudad que los otros habitan, la ciudad que los

⁴ Berdiaev, *op. cit.*, p. 30

otros viven; esto, a su vez reafirma el individualismo y el aislamiento.

A estos factores habría que agregar también la rabia y el desencanto, ya vista en la obra de Roberto Arlt, con que el protagonista de *El Pozo* asimila a la sociedad rioplatense. Si en el contexto literario la modernidad de las ciudades del Río de la Plata deviene en el detonante para el surgimiento de una nueva literatura, al interior de ésta ese cambio hacia lo moderno es el lastre que Eladio Linacero arrastra y critica fuertemente. La clase media, la imagen idílica del campo y los gauchos, la burguesía, la repetición sin sentido de una rutina, justifican, según Linacero, su rechazo a la sociedad. Este rechazo será contrarrestado con la creación de posibilidades inalcanzables para el personaje.

El conjunto de estas ideas, surgidas dentro y fuera de la obra onettiana, coincide con lo que será una de las corrientes de ruptura más importantes en el mundo: el existencialismo. La influencia del movimiento existencialista es palpable en la obra del uruguayo. Para el tiempo que se publica su primera novela, el referente más próximo es la publicación de *La náusea*, de Jean-Paul Sartre en 1938. Así, pueden observarse coincidencias en la temática y la ideología planteada en las dos obras, pues «ambos personajes, Linacero y Roquentin, tratan en vano de recuperar el pasado, el territorio de la infancia o la adolescencia, el paraíso del tiempo no limitado por el peso de las leyes, el trabajo, la familia»⁵. Aunque esta característica, la recuperación del pasado y de la posibilidad, ya había sido tratada por el autor uruguayo en sus primeros cuentos, en *El pozo* surgen características evidentemente heredadas del existencialismo y que permanecerán a lo largo de su obra.

⁵ Jaume Pont, «*El Pozo* o el abismo del ser» en *Juan Carlos Onetti. Premio Miguel de Cervantes 1980*, p. 113

El rasgo distintivo de la primera novela de Onetti es la alta relevancia que los sueños adquieren en la narración. El pasado que quiere recuperarse se transforma, más que en una posibilidad, en un mundo alternativo. La realidad se escinde en el relato: los sueños o fantasías de Linacero, que se contraponen a lo que el mismo personaje llama «el mundo de los hechos reales». La división es clave para la obra; pues, aunque aparentemente simple, la idea plantea la problemática de que la obra literaria sólo existe en contraposición con la realidad: los sueños se conocen por la narración escrita que Linacero hace de ellos. Es decir, el personaje convierte sus fantasías en obras de arte ininteligibles para quien se halle inmerso en el mundo de los hechos reales:

¿Por qué hablaba de comprensión, unas líneas antes? Ninguna de esas bestias sucias puede comprender nada. Es como una obra de arte. Hay un sólo plano donde puede ser entendida. Lo malo es que el ensueño no trasciende, no se ha inventado la forma de expresarlo. (*El pozo*, p. 31).

Esa falta de comprensión acentúa el aislamiento. Cabe destacar también como herencia del existencialismo que, mientras los personajes de las primeras narraciones, como Baldi, se plantean las posibilidades en un ámbito social, donde conviven con otros seres que las determinan, Eladio Linacero lo hace encerrado en un cuartucho maloliente y oscuro. Ahí la dependencia entre el personaje y el medio en que se desarrolla es relevante, ya que el cuartucho de Linacero que describe Onetti corresponde al pozo interno que narra Eladio en sus memorias. Pues, aunque el protagonista de la novela relate sus sueños, éstos quedan marginados al interior del personaje; la narración surge sólo como una manifestación de la imposibilidad del contacto con el mundo exterior. Bajo esta perspectiva sólo podrá ofrecerse a sí mismo la posibilidad de

sus sueños, mientras niegue su existencia en el mundo de los hechos reales.

De esta manera, la confrontación tajante que predica Linacero entre el interior del ser humano y el mundo real, así como el aislamiento, el completo desengaño por la vida, el individualismo y el absurdo de la existencia humana son rasgos heredados de la corriente existencialista que permanecerán en las obras posteriores de Juan Carlos Onetti. No obstante, hay otro factor que debe tomarse en cuenta. Como ya se mencionó, la edad juega un papel fundamental en la obra del uruguayo; así, esa aceptación del absurdo de la existencia humana se muestra hasta que los personajes llegan a la adultez. Eladio Linacero proclama que la existencia del ser humano tiene sentido solamente durante la juventud: el amor, la pureza, las aventuras, el cambio pertenecen al campo de los sueños, de las posibilidades que serán arrasadas con el tiempo:

Hubo un mensaje que lanzara mi primera juventud a la vida; estaba hecho con palabras de desafío y confianza. Se lo debe haber tragado el agua como a las botellas de los naufragos. Hace un par de años yo creí haber encontrado la felicidad. Pensaba haber llegado a un escepticismo casi absoluto y estaba seguro de que me bastaría comer todos los días, no andar desnudo, fumar y leer algún libro de vez en cuando para ser feliz [...] Pero ahora siento que mi vida no es más que el paso de fracciones de tiempo, una y otra, como el ruido de un reloj, el agua que corre, moneda que se cuenta. (p. 59.)

El desengaño, y el aislamiento e individualismo como consecuencia, nacen de la aceptación que el ser humano hace del medio que lo rodea. Por ello, ningún personaje adulto puede alcanzar el amor, la literatura o el arte: esa es la razón por la que ni Cordes, ni Esther pueden entender los sueños de Linacero; ya que, aunque aparentemente representan dos elementos del mundo de la posibilidad, la poesía y el amor, han aceptado vivir en el mundo de los adultos, el mundo de los hechos reales. El trabajo rutinario, los cuartos malolientes; las mujeres reclamando radio,

heladera y vajillas, constituyen una urbe que no sólo marcará la forma de vida del ser humano, sino que propiciará su degradación.

De este modo, Onetti construye un mundo ficticio en el que el único camino del ser humano es confrontarse consigo mismo, siempre con plena consciencia de la derrota previa. El contexto creado en *El pozo* es la base para el resto de la obra del uruguayo. Dicho medio, y su influencia en quien lo habita, marcó un parteaguas en la literatura latinoamericana: convocó corrientes filosóficas y obras de la literatura universal, que más tarde aprovecharía la generación del *boom*, llevó a primer plano la modernidad de las ciudades rioplatenses a la vez que advertía el vacío que atraería a sus habitantes. En consecuencia, *El pozo* es un precedente tanto al exterior como al interior de la obra onettiana. Pero, en este último aspecto, la asimilación de las influencias, una estética y temática propias pueden verse con la creación de un nuevo universo: la ciudad de Santa María.

La aparición de la ciudad-pueblo Santa María será el espacio preferencial en la obra del uruguayo, pues se convertirá en una ciudad mito como Comala, de Juan Rulfo, o Macondo, de Gabriel García Márquez. Como éstas, germinará en la obra cumbre de Juan Carlos Onetti: *La vida breve* (1950). Sin embargo, la ciudad onettiana se desarrolla de manera muy diferente a las otras dos, ya que surge como un espacio de ficción dentro de la ficción. Esta característica es importante no sólo formalmente, sino también porque la creación de Santa María da continuidad a las ideas acerca de la escritura —y la salvación por medio de ella— ya planteadas en *El pozo*.

Al igual que Eladio Linacero se propone escribir sus sueños, sus recuerdos para escapar del mundo de los hechos reales, Juan María Brausen asume el hecho de escribir un argumento

cinematográfico como un escape de su vida rutinaria y sin sentido. Al inicio de se plantea como un mundo posible, como una recuperación del pasado, Brausen concibe el acto de escritura como forma de salvación: «Pero yo tenía entera, para salvarme, esta noche de sábado; estaría salvado si empezaba a escribir el argumento para Stein, si terminaba dos páginas, o una, siquiera. [...] Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo iba a salvarme escribiendo» (*La vida breve*, pp. 32-33).

La intención de Brausen, al igual que la de Linacero, no es realizar una obra de arte, sino simplemente crear un espacio donde la posibilidad de vida se extienda. No obstante, el hallazgo de Brausen no funciona para él, sino para los personajes que aparecerán posteriormente en la narrativa de Juan Carlos Onetti. Santa María es un espacio de la posibilidad en sí mismo; pero de una posibilidad truncada, análoga a la presente en «El posible Baldi», «Bienvenido Bob», y *El pozo*. De este modo, la descripción de la ciudad corresponderá a esta circunstancia. Si bien, como se mencionó anteriormente, la urbe y su desarrollo poseen una gran influencia en la ideología del hombre del subsuelo, la aparición de Santa María acentuará el aislamiento e individualismo de los personajes onettianos.

Surgida como una alternativa a la crueldad de la gran urbe, refugio ante el fracaso del enfrentamiento con las modernas ciudades de Buenos Aires y Montevideo, Santa María se caracteriza por la quietud y la estabilidad.⁶ Esa quietud generará la creación de nuevas aventuras o posibilidades que, aparentemente, serán factibles: el prostíbulo de Larsen —en *El astillero*—, y la provincia del comisario Medina —en *Dejemos hablar al viento*. No obstante,

⁶ cfr. Marilyn Frankenthaler, *op. cit.*, p. 69

esta imagen, además de resultar muy posterior a la creación de Santa María, se encuentra restringida a los dos personajes mencionados. En la idea originaria de la ciudad-pueblo, aparecida en *La vida breve*, se concibe la quietud antes mencionada efectivamente como escape de la gran urbe, pero también como un estancamiento. El encierro de Eladio Linacero continuará de modo más generalizado en Santa María: un agujero «cerrado a cal y canto», en palabras de Jorge Malabia. La saga sanmariana dejará atrás los espacios urbanos, para dar paso al enclaustramiento, «al olvido de movimiento en aras de la postración [...] al punto muerto, sin retorno, estupefacto, catatónico me atrevería a decir, del aprendizaje de la ruindad»⁷.

De esta manera, Santa María se constituye como un espacio ambiguo, que heredará las características negativas de la urbe y la provincia, a la que se le sumará la del desarraigo de una sociedad marginada de ambos lugares. Igualmente, será la atmósfera perfecta para que el hombre del subsuelo se desarrolle, pues «corroe los supuestos subyacentes deshaciendo la imagen estereotipada de una identidad estable que libera un juego muy vasto de figuras del otro: el padre, el hijo, la loca, el fracasado, el macró, el soñador, la prostituta, el fundador, atravesados por la espera, el desgano, la enfermedad, la locura y el desgaste»⁸.

Así, la idea inicial de Juan María Brausen fracasa, ya que el acto de la escritura no sólo no le proporciona la salvación deseada, sino que lo obliga a convertirse en un ente meta-ficticio para conservar la posibilidad de antemano trunca. La metamorfosis sucederá de dos formas distintas: una conservará la figura de Juan María Brausen, y la traducirá en la del padre fundador de Santa María, con un carácter omnipotente que en ocasiones se confunde con la de

⁷ Fernando Curiel, *op. cit.*, p. 97

⁸ Roberto Ferro, *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*, p. 8

dios; ello permitirá que, formalmente, se genere la saga sanmariana, al poder trasladarse de un texto a otro⁹. Por otra parte, también tendrá lugar un desdoblamiento, en el que Brausen se tornará en el doctor Díaz Grey:

Sumergí en mi tristeza la figura alta y fuerte, secretamente ataviada, de Gertrudis subiendo hacia mí en el ascensor de las ocho de la mañana, cerré los ojos en la oscuridad que comenzaba a debilitarse, para ver, en una hora próxima al medio día, hacia el norte y junto a un río, en la sala de espera del consultorio de Díaz Grey, una mujer gruesa, con una inmóvil expresión de ofensa [...] Después, cuando la mujer gruesa salió arrastrando al niño y un perfume de jabón se mezcló con las deprimentes sensaciones que emanaban de los objetos y la luz del vestíbulo, **fui yo mismo**, vestido con un largo guardapolvo mal abrochado, quien mantuvo abierta la puerta del consultorio hasta que la mujer desconocida pasó rozándome, avanzó hasta la mitad de la alfombra; se detuvo y comenzó a mover la cabeza para observar calmosa **mis** muebles, **mi** instrumental, **mis** libros. (*La vida breve*, 1981, pp. 36 y 37. Negritas mías)

Díaz Grey será, entonces, un personaje privilegiado dentro de la saga de Santa María, pues es la encarnación del creador del mundo en que se desenvuelve. Esta posición de privilegio adquiere mayor relevancia porque el médico tendrá conocimiento del mundo de los hechos reales —es decir, de la diégesis de *La vida breve*—, el personaje está inmerso en ambos planos de la historia: el ficticio y el meta-ficticio. Hecho remarcable, ya que el nacimiento de Díaz Grey está inmediatamente antecedido por un momento de revelación del Brausen escritor:

Entonces sonreí, crucé el borde de la tristeza, dilatada, prácticamente infinita, como si hubiera estado creciendo durante mi sueño [...] No había podido escribir el argumento de cine para Stein; tal vez nunca podría salvarme con el dibujo de la larga frase inicial que bastaría para devolverme nuevamente a la vida, pero si yo no luchaba contra aquella tristeza repentinamente perfecta: si lograba abandonarme a ella y mantener sin fatiga la conciencia de estar triste; si podía, cada mañana reconocerla y hacer que saltara hacia mí desde un rincón del cuarto [...] si amaba y merecía diariamente mi tristeza, con deseo, con hambre, rellenándome con ella los ojos y cada vocal que pronunciara, entonces, estaba seguro, quedaría a salvo de la rebeldía y la desesperanza. (*La vida breve*, 1981, p. 36.)

⁹ Ver Roberto Ferro, pp. 12-13

Cuando Brausen acepta la derrota anticipada, nulifica la idea de salvación; con el reconocimiento de la tristeza como rasgo inherente al ser humano desaparece la frustración. En este sentido, Brausen logra un mayor nivel de autoconocimiento —pese a que a lo largo de la novela intente otros modos de escape: la huída de Arce y Ernesto, la historia de la violinista—, que será transmitido a Díaz Grey. De esta manera, el médico representa un punto de confrontación con el resto de los personajes habitantes de Santa María, que insisten en crear posibilidades o aventuras para salvarse. A través de Díaz Grey se descubren las características de los hombres del subsuelo de Juan Carlos Onetti, pues los personajes se definen como tales a partir de los enfrentamientos con la aceptación y autoconocimiento del médico. Igualmente, la posición privilegiada de Díaz Grey se manifiesta al interior de la saga sanmariana por medio de su inclusión en el grupo de «los notables», al que pertenece, entre muchos otros que no se mencionan, Juan María Brausen, el padre fundador.

La confrontación continua modificará tanto la conducta y las características de los hombres del subsuelo, como el poder que ejerce el médico sobre el resto de los personajes. Asimismo, será el medio por el que se defina la identidad del hombre latinoamericano que Juan Carlos Onetti refleja en su obra.

1959. LA OTRA RAZA: CONTAR, NOMBRAR Y CREAR

El papel preponderante que desarrollará el doctor Díaz Grey en la narrativa onettiana puede observarse a lo largo de la saga de Santa María. Esto es notorio en los constantes enfrentamientos existentes entre el médico y el resto de los personajes; éstos siempre se hallan en una situación límite, que contrasta con el conocimiento del médico. Los personajes son seres que regresan a Santa María: adultos derrotados por la gran urbe, enfermos en busca de una cura improbable o ya inexistente, o bien jóvenes que son absorbidos por el sucio ambiente sanmariano. En esta última categoría entra Jorge Malabia, protagonista de *Para una tumba sin nombre*.

Publicada en 1959, *Para una tumba sin nombre* es una obra clave en el ciclo de Santa María. Es, además, la única obra de Juan Carlos Onetti consistentemente calificada por la crítica como una novela corta, y no como cuento. La extensión, la narración experimental, el desarrollo de los personajes que impactará en el resto de la saga, y la continuación de la ideología propuesta tanto en *La vida breve* como en los primeros cuentos son las razones que justifican la clasificación. Sin embargo, estas mismas características se encuentran presentes en otras obras de Onetti, llamadas a veces cuentos, a veces novelas cortas.

Así, si se admite la diferenciación arbitraria de que el cuento relata una acción, y la novela la historia de quien realiza esa acción, *Para una tumba sin nombre* se halla exactamente en el centro. Como bien lo explica Josefina Ludmer en su minucioso estudio, en esta obra lo fundamental es el acto de contar, y los personajes en función de cómo relatan y escriben la

historia: «El texto puede leerse como una suerte de gesto teórico que ilumina toda la producción de Onetti en la medida en que pone el acento en la invención, el narrar, la ficción, el computar, calcular, numerar acontecimientos, y donde estalla este simple hecho verbal: lo que cuenta es el contar»¹. Sin embargo, la acción de contar está determinada por la voz narrativa. No obstante toda la obra gira en torno a una simple acción: la muerte de una mujer y un chivo, ésta desencadenará el desarrollo de las historias de quienes cuentan, desde distintas perspectivas y con distintos motivos, esa acción.

La novela inicia: «Todos nosotros, los notables, los que tenemos derecho a jugar al póker en el Club Progreso y a dibujar iniciales con entumecida vanidad al pie de las cuentas por copas y comidas en el Plaza. Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María» (*Cinco novelas cortas*, p. 141). El establecimiento del grupo de élite desde el principio ratifica la condición privilegiada de Díaz Grey. El médico se figura como poseedor de conocimiento, tanto por ser el desdoblamiento de Brausen, como por ser una personalidad destacada en el lugar. Por esta razón, es el perfecto contrapunto para que Jorge Malabia inicie el relato que constituye la historia.

La primera interacción entre ambos personajes ocurre a las afueras del cementerio, lugar al que el médico ha llegado, por simple curiosidad, a comprobar lo que se le ha contado: el más joven de los Malabia ha pagado un entierro pobre a una mujer desconocida, quien ha dejado como deudo un chivo. Lo primero que hace Díaz Grey es ayudar a Jorge Malabia, sin condiciones, a sabiendas que con este hecho el joven estará obligado a dar explicaciones, a

¹ Josefina Ludmer, «Contar el cuento», estudio preliminar a *Para una tumba sin nombre*, pp. 27 y 28

rendir cuentas: algo extraordinario ha sucedido en Santa María, y el médico, el notable, debe tener conocimiento de ello.

Sin embargo, la necesidad de Díaz Grey de desentrañar la historia no adquiere sentido hasta que se dibuja el personaje de Jorge Malabia: un joven, «con su despeinada pelambre adolescente caída hacia los ojos [...] flaco, noble, empecinado, jugando correctamente hasta el final el juego que se había impuesto, ardoroso y sin convicción verdadera» (p. 150). La descripción de Malabia lo coloca en una inmediata posición de desventaja respecto del médico; pues, aunque es un joven —figura mítica en la narrativa onettiana—, la falta de convicción causa que su juego, su historia, en vez de ser un medio de escape del mundo de los adultos, se convierta en una simple posibilidad. Así como la aceptación de la tristeza y la frustración salvan a Brausen, la falta de ella condena Baldi, Bob y Jorge. Al enfrentar su posible historia al notable, éste sabe que Malabia «iría gastando al decirla lo que le quedaba aún de adolescente. No sus restos de infancia: no se le morirían jamás. La adolescencia; los conflictos tontos, la irresponsabilidad, la inútil dureza. Lo estuve observando en soslayada despedida, con pena y orgullo» (p. 153).

A partir de este punto, a la vez que cuenta su historia, Jorge Malabia irá degradándose en adulto. La primera parte de la historia, el recuerdo, permite que Jorge retome el poder que le otorga su juventud; se convierte, entonces, en el narrador, en el informante del doctor². La historia surge en Santa María, aunque sucede en Buenos Aires: Rita González o García, ex

² cfr. «Contar el cuento», donde Josefina Ludmer distingue a los narradores de los informantes, y a los que creen el cuento de los que lo cuentan. La autora coloca a Jorge Malabia como narrador, y le otorga una postura de poder equivalente a la del Díaz Grey; sin embargo, no considera la condición de narrador privilegiado del médico, por ser desdoblamiento de Brausen, ni tampoco la anunciada degradación de Malabia desde el inicio del relato.

servienta de los Malabia, ex amante de Marcos Bergner, se paraba cada noche en una estación en compañía de un chivo, para mendigar o prostituirse por el dinero necesario para un supuesto viaje. Pese a que Jorge es un informante de segunda mano, ya que se entera de la historia cuando el comisario Godoy la cuenta en la taberna, su narración adquiere completa verosimilitud por su conocimiento de la mujer, por su condición de joven, que se opone diametralmente a la versión sucia y lasciva del cuarentón Godoy; «por lo que tenía de extraño, de dudable, de inventado.» A través del recuerdo y la narración de él, Jorge se asume como dueño de una creación; sin embargo, no es un creador, por ello no puede obtener su salvación por medio de su obra. El joven entra a la historia como mero espectador: observa la aventura de Rita con Marcos Bergner, escucha la historia de ella y el chivo de boca de Godoy, espía por la ventana mientras Tito, su compañero, se acerca a Rita. La única forma en que llega a la acción es como narrador, como propagador de la historia. Así, lo relatado por él en el primer capítulo funciona simplemente como prólogo, como detonador de la verdadera creación.

El siguiente capítulo cuenta lo aparentemente sucedido entre la historia de Jorge y el entierro, este relato lo construye el doctor Díaz Grey. Como el médico conoce la incapacidad de Jorge para ser un creador, en su versión de la historia inventa uno: Ambrosio, el precursor. Éste aparece en la historia de Rita simple y llanamente para crear, específicamente, para crear la historia del chivo; dar un giro al cuento de la mujer abandonada en la estación. Aunque Ambrosio es un personaje ficticio, ya que la versión del médico también lo es: no se basa en «hechos», en los capítulos siguientes, el resto de los protagonistas de la anécdota aceptarán como cierta la existencia del precursor. Eso se debe a que ninguno de los hombres que

interactúa con Rita —Godoy, Tito y Jorge— es capaz de crear; ellos creen la invención de la mujer, en los hechos que viven junto con ella, y propagan el conjunto como la historia que ellos protagonizan; por otro lado, Ambrosio explota cada posibilidad de la mentira de Rita, y luego desaparece. Por ello, este personaje

se afirmará cada vez más netamente, al correr de las páginas, como el verdadero símbolo de la creatividad artística, como el representante por excelencia de este artificio novelesco más embriagador que la realidad misma. Eso es lo que da a entender la actitud admirativa de Jorge Malabia y Tito Perotti, a pesar de la rivalidad que los aleja. Ambos aceptarán, en efecto, con pleno conocimiento de causa, la intrusión de este Ambrosio imaginario en el relato. Ellos llegarán a desear, incluso —llevados por el deseo de prolongar hasta el infinito un relato del que querrían explorar todas las posibilidades— el poder contribuir a dar consistencia con sus propios comentarios al singular personaje del proxeneta desinteresado inventado por Díaz Grey.³

Así pues, el médico desplaza a los narradores testigo, y se adueña de la creación de la historia. Ello por dos razones: la primera, la ya mencionada introducción de la figura de la creatividad artística, conformada tanto por Ambrosio, como por el chivo que absorberá la existencia de Rita hasta su muerte; la segunda, la escritura del relato. El hecho de que Díaz Grey escriba, aleja su versión de las orales: le otorga un sentido de verosimilitud y objetividad. Si a ello se añade que no se hace partícipe, en lugar de ello revela al creador, su historia expresa «la aventura insensata, la locura, aunque sea pasajera de un ser llevado más allá de sus propios límites. Contar es participar a través de una interpósita persona, en la liberación de una energía y reencontrar una saludable violencia. [...] Es revivir, intentando perpetuar un exceso demasiado breve»⁴.

La violencia en la escritura de Díaz Grey consiste en nulificar la acción de su

³ Maryse Renaud, *Hacia una búsqueda de la identidad*, volumen 2, p. 215

⁴ *ibíd.*, p. 198

informante. La versión del médico desbarata la posibilidad de Jorge Malabia, pues lo sitúa como un simple imitador de Ambrosio. Al privarlo de la posibilidad, aleja por completo su juventud: en el capítulo cuatro, un Malabia «en la edad del miedo» vuelve al consultorio para intentar borrar su condición de desventaja ante el médico. Consciente de la imagen vulnerable que dejó su primer relato, Jorge desea recuperar el tiempo que perdió, detener el instante en el recuerdo. Sin embargo, el médico le ofrece una alternativa: la acción

No sabía aún que era posible sentarse y decir: No quiero esto o aquello de la vida, lo quiero todo, pero de manera perfecta y definitiva. Estoy resuelto a negarme a lo que ustedes, los adultos, aceptan y hasta desean. Yo soy de otra raza. Yo no quiero volver a empezar, nunca, ni esto ni aquello. Una cosa y otra, por turno, porque el turno es forzoso. Pero una sola vez cada cosa y para siempre. Sin la cobardía de tener las espaldas cubiertas, sin la sórdida, escondida seguridad de que son posibles nuevos ensayos, de que los juicios son modificables. (p.178)

En lugar de seguir a Brausen, a los notables, en el camino de la aceptación; Malabia, al igual que Baldi, prefiere la posibilidad trunca de antemano. Después de la lectura del escrito del doctor, Jorge decide tratar de cambiar la historia, inventando a una prima de Rita que la suplantó, y que murió en vez de ella. Se niega a la acción, a la otra raza que acepta la tristeza y la frustración; prefiere intentar cubrir una mentira con otra inverosímil. A partir de este punto, el joven Jorge Malabia torna en un ser lleno de suciedades, que «aprendió a tomarse en serio, sin intuir el ridículo y la propia miseria [...], que se le ha muerto la pasión de rebeldía y trata de sustituirla con cinismo, con lo que está al alcance de cualquier hombre concluido [...] con el pecado adulto de creer *a posteriori* que los actos sin remedio necesitan nuestro permiso» (pp. 179, 181 y 184).

Después de su derrota ante Díaz Grey, Jorge no participa más en la narración. El médico

se dedica a confrontar y corroborar la última historia de Malabia. La palabra la toma, entonces, Tito Perotti, un hombre ahora despersonalizado, salido del molde de su padre, que, al igual que Jorge, explica su experiencia con la pareja. Empero, las versiones desmentidas ya no son relevantes. Hacia el final de la historia, Díaz Grey declara la inutilidad de conocer la verdad, de corroborar los hechos. La historia de Rita es una simple anécdota, lo que cuenta son las diferentes versiones que cada narrador hace de ella, y que dice más del narrador que de lo narrado.

Dichas versiones ofrecen información acerca de los dos tipos de personajes masculinos en la obra de Juan Carlos Onetti: los hombres del subsuelo y los notables. Los primeros persiguen la transgresión del mundo cotidiano por medio de posibilidades nunca alcanzadas, difunden los hechos que los hacen protagonistas, y entran en el mundo de los adultos con la vaga aspiración de anular el tiempo. Por otra parte, los notables, que perciben la derrota como inherente al hombre, no buscan transgredir, sino la aceptación; prefieren la creación a la posibilidad, por estas razones se encuentran fuera del mundo de los hechos reales. Además, en *Para una tumba sin nombre* se ratifica el uso exclusivo de la escritura para los notables; Díaz Grey contrapone las versiones orales, que construyen fantásticos mundos posibles basados en los hechos, a la suya escrita, que representa la creación artística, deja de lado los hechos «siempre vacíos», y logra «lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas» (p.198).

La escritura se establece como una frontera entre lo posible y lo ficticio, entre el ensueño

de Eladio Linacero y la creación artística de Díaz Grey, representada en Ambrosio. En *Para una tumba sin nombre*, Onetti abandona la reproducción de diarios y confesiones en sus obras, para dar paso a una confrontación mucho más dinámica. La presencia del médico permite al autor mostrar personajes al límite, pero que no se hundan en la reflexión. El hombre del subsuelo onettiano empieza a separarse del de Dostoievski, ya que no necesita la conciencia como enfermedad; la reflexión excesiva es sustituida por la interacción con un agente externo que no buscará entender la invención de posibilidades, sino que las revelará no sólo como falsas, sino como mediocres. Igualmente, la filosofía de la crueldad no será utilizada por el hombre del subsuelo, sino que será víctima de ella. El conocimiento y la postura de privilegio de Díaz Grey convertirán a los hombres del subsuelo en los otros, los ajenos. La confrontación, entonces, ya no será interior, los personajes onettianos ni siquiera serán concientes de su condición de hombres del subsuelo; solamente el médico lo sabrá.

Las confesiones en los diarios íntimos o a personas desconocidas tornarán en las visitas constantes al consultorio. Las voces narrativas se multiplicarán con el propósito de distinguir más fácilmente la categoría en que cae cada personaje. Ello desencadenará una mayor experimentación narrativa, sobre todo en las llamadas novelas cortas, en las que lo fundamental son los puntos de convergencia de esas voces, ya que conjuntarán la descripción de los personajes, la anécdota y la ideología plasmada a lo largo de la obra de Onetti.

Para una tumba sin nombre designa la otra raza en la narrativa onettiana: escritores, adolescentes, rufianes por una parte, que recibirán a prostitutas, macrós, inmigrantes, locas, embarazadas, drogadictos, enfermos, ex campeones, quienes «han pasado de un espacio a otro,

son los que se salieron del mundo normal, congelado, adulto, responsable, familiar, son los desterritorializados, los marginados»⁵. Igualmente, el hombre del subsuelo cambiará de espacio, sólo que a la inversa: él ingresará al mundo de los adultos. El aislamiento y el desarraigo será siempre físico; Santa María permanecerá como el lugar del doble desarraigo; la ciudad pueblo sustituirá a los cuartos malolientes, conjuntará los aspectos negativos de la gran urbe y de las colonias, que acentuará la marginalidad de los personajes mencionados. Éstos aparecerán, entonces, como parte de acontecimientos extraordinarios que tendrán que ser investigados, casi siempre por los notables. Ellos, dobles e hijos de Juan María Brausen, saben, entre otras cosas, cuáles son las reglas de Santa María.

⁵ Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 38

1961. LA ESPERA DEL NAUFRAGIO: LA LIBERTAD VS EL OTRO

Una vez escindidos los personajes de Juan Carlos Onetti entre notables y hombres del subsuelo, éstos últimos iniciarán su transformación. Si bien desde la publicación de *Para una tumba sin nombre* las diferencias con el personaje de Dostoievski empiezan a ser evidentes, la identidad del hombre del subsuelo onettiano se construye a lo largo de las obras posteriores. Asimismo, el estilo narrativo se erige, a partir de la obra mencionada, en

develar parcialmente los sucesos, recoger testimonios dudosos, escamotear circunstancias y ocultar datos, construir historias conflictivas y ambiguas que se reflejan en espejos falaces. La percepción de los sucesos no convalida la realidad, sino que la oscurece con distorsiones subjetivas: la acción surge de la complicidad entre observadores que aprehenden a otros en términos dubitativos y conjeturales, imponiendo destinos imaginarios¹.

Así, obras posteriores se caracterizarán por ofrecer perspectivas de varios personajes. La voz de Díaz Grey, evidentemente, predomina sobre las otras, aunque no sea partícipe directa en la historia, ya que se requiere para darle legitimidad. Con la presencia, y sobre todo la narración del médico, el relato adquiere validez dentro de la saga sanmariana, pues cumple con la estructura que consiste en la introducción de un suceso extraordinario en Santa María, que debe ser investigado por él.

Las anteriores características se conjuntan en la obra *Jacob y el otro*. No obstante fue publicada en el mismo año que *El astillero*, y carece de análisis críticos profundos, *Jacob y el otro* es un importante eslabón en la caracterización de los personajes masculinos de Juan Carlos Onetti. La historia cuenta la llegada de un ex campeón de lucha a Santa María, su pelea y

¹ Hugo Verani, «Prólogo» a las *Obras selectas*, p. XXII

victoria ante el turco Mario, el almacenero.

El relato se divide en seis capítulos con tres perspectivas distintas: el primero narrado por el doctor Díaz Grey, cuatro por un narrador omnisciente, y el último por el príncipe Orsini, un personaje. De esta manera, el primer y último capítulo ofrecen versiones parciales de dos hechos fundamentales de la historia, es decir, la llegada de los extranjeros, y el desenlace de la pelea. A partir de esas perspectivas fragmentarias es posible revelar claves que la versión objetiva del narrador omnisciente excluye². Los narradores parciales son, por un lado, el narrador privilegiado por excelencia, y por otro, un testigo; ello causará que su visión se enfoque en detalles específicos que permiten estudiar otros rasgos del personaje masculino en la obra de Juan Carlos Onetti.

En el primer capítulo, el doctor Díaz Grey da cuenta del modo en que salvó a un hombre casi muerto; también, relata la llegada de Jacob van Oppen y de Orsini. Este último elemento es primordial, ya que justo antes de que el médico narre la llegada de los extranjeros, declara:

Comprendí que nunca podría conocer la verdad de aquella historia; con buena suerte y paciencia tal vez llegara a enterarme de la mitad correspondiente a nosotros, los habitantes de la ciudad. Pero era necesario resignarse, aceptar como inalcanzable el conocimiento de la parte que trajeron los dos forasteros y que se llevarían de manera diversa, incógnita y para siempre (*Cuentos completos*, pp. 259 y 260).

De esta manera, el médico menciona que en esta obra no podrá establecerse verdad alguna. Si en *Para una tumba sin nombre* la única verdad que llega a conocerse es la plasmada en la escritura, la oralidad absoluta en *Jacob y el otro* genera que sólo existan versiones, nunca una verdad. Sin embargo, el médico, como investigador de los sucesos extraños en Santa María,

² cfr. Fernando Ainsa, «Del yo al nosotros: el desdoblamiento de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti»

ofrece dos importantes claves de lectura: la ofrenda de los forasteros a Brausen, y la descripción del príncipe Orsini. A través de ambos elementos, Díaz Grey anuncia la distinción de estos personajes.

Como ya se mencionó Jacob y Orsini forman parte del grupo de los marginados que llegan a Santa María, personajes que pasan de un espacio físico a otro, pero que no entran en el mundo de los hechos reales. Ello se muestra en la obra, cuando el médico relata que los extranjeros llevan al monumento a Brausen «una corona de flores, una coronita de pariente lejano para un velorio modesto» (p. 260). La ofrenda a Brausen, el creador, el notable, les garantiza permanecer a salvo del mundo de los adultos. Lo anterior se complementa con la segunda clave de la narración del médico. La descripción de Orsini lo equipara a los jóvenes onettianos, pues aunque

Tenía entre cuarenta y cuarenta y cinco años, el tórax ancho, la estatura mediana; había nacido para convencer, para crear el clima húmedo y tibio en que florece la amistad y se aceptan las esperanzas. Había nacido también para la felicidad, o por lo menos para creer obstinadamente en ella, contra viento y marea, contra la vida y sus errores. Había nacido, sobre todo, lo más importante, para imponer cuotas de dicha a todo el mundo posible. Con una natural e invencible astucia, sin descuidar nunca sus fines personales, sin preocuparse en demasía por el incontrolable futuro ajeno (p. 260).

El príncipe y Jacob viven convencidos en el mundo de gloria del campeón, representado en un viejo álbum de recortes, no lo conciben como una posibilidad o como una vía de escape. Ello justifica la ofrenda a Brausen, pues al igual que éste, Orsini no pretende una salvación, sino que acepta la derrota, y defiende el mundo en que vive. Igualmente, en el inicio se establece una contraposición entre Orsini y Jacob: el tamaño, la bestialidad de este último se enfrentan a la simpatía y la vitalidad del mánager.

No obstante, a lo largo de la obra —en los capítulos del narrador omnisciente— los papeles de ambos personajes se invierten. El punto de contacto en dicha inversión es la entrada del retador, el turco Mario, y su novia embarazada. Antes del encuentro del príncipe con el oponente, Jacob está descrito como un hombre moribundo, sumergido en la angustia, y Orsini como el hombre vital que lo mantiene con dosis de alcohol y canciones de cuna. Pero, cuando la vitalidad del príncipe se enfrenta a la bestialidad del oponente, y a la furia de su mujer, su integridad empieza a derrumbarse, pues su confianza en el mundo del campeón invencible se quiebra.

En este punto, puede observarse el enfrentamiento entre el mundo de los hechos reales y el mundo de los hechos posibles; ya que la confianza de Orsini se quiebra ante la conversión del turco en adulto: el único y más poderoso motivo que tiene Mario para ganar es la presión de su mujer para casarse y darle nombre al niño que espera. La furia de la mujer, deseosa de un matrimonio, es símbolo del mundo de los adultos; aunque el turco tenga sólo veinte años, la influencia de su novia es más poderosa que la juventud e, incluso, más poderosa que el apego del príncipe al mundo del campeón: «Pobre Jacob van Oppen —meditó Orsini—. Hacerse viejo es un buen oficio para mí. Pero él nació para tener siempre veinte años; y ahora, en cambio, los tiene este gigante hijo de perra que gira alrededor del meñique de ese feto encinta» (p. 275).

La derrota del príncipe ante el mundo de los hechos reales lo orilla a crear posibilidades de huida, pero ya no sólo como cambio de espacio físico, sino también como construcción de una posibilidad. Le ofrece al campeón retirarse, para ir en busca de nuevos e inexistentes contratos. Sin embargo, al igual que sucede con Brausen, la aceptación de la derrota conduce a van Oppen a la iluminación. Así, los papeles se invierten:

De la lástima al campeón, tan exacerbada y sufrida durante los últimos meses, pasó

a compadecer al príncipe Orsini, condenado a cuidar, mentir y aburrirse como una niñera con la criatura que le tocó en suerte para ganarse la vida [...] Lástima por la existencia de los hombres, lástima por quien combina las cosas de manera torpe y absurda. Lástima por la gente que he tenido que engañar para seguir viviendo. Lástima por el turco del almacén y su novia, por todos lo que no tienen de verdad el privilegio de elegir (p. 81).

La victoria de Jacob sobre Orsini deviene de la decisión, del rechazo al escape. Sin embargo, su triunfo sobre el turco proporciona otras rutas interpretativas.

De la misma forma en que al inicio se compara a Jacob con Orsini, después es comparado con el turco. Aunque en ambos casos el luchador soporta la parte negativa, eso mismo lo lleva a triunfar en los dos enfrenamientos. Con el príncipe, la lucha es anímica, se compara la capacidad para mantenerse fiel al interior, y Orsini falla al quebrarse ante la posibilidad. Por otro lado, con el turco, la pelea es completamente física. La edad, la fuerza, los músculos, los pulmones son los elementos que se miden: la comparación de dos gigantes, uno joven y otro viejo. En la ideología de Juan Carlos Onetti, el joven es el ser más poderoso, la única arma que posee son sus veinte años a cuestas. La referencia bíblica de la pelea entre Jacob y el ángel³, entonces, se hace obligada. Jacob desde su condición de hombre enfrenta a un ser casi divino, por lo que no tiene ninguna esperanza de triunfo: en el Génesis, el hombre obtiene la gloria por el simple hecho de ser bendecido y perdonado.

La victoria del Jacob de Onetti no tiene fundamento desde esta perspectiva cristiana, a menos que se tome en cuenta una gran influencia en la obra del uruguayo: el existencialismo. Bajo este punto de vista, la comparación entre los cuerpos de los gigantes abre otras dos posibilidades de interpretación. La primera de ellas consiste en seguir la analogía bíblica, y equiparar la muerte del turco a manos de Jacob, a la muerte de dios por el hombre. Por otra parte, la segunda requiere colocar los sucesos de la novela en el

³ Ver *Génesis*, 32

contexto teórico de Jean-Paul Sartre. En *El ser y la nada*, Sartre hace referencia a las distintas dimensiones de la existencia, entre ellas el cuerpo, y su definición por medio del contacto con el otro. En el cuento de Onetti, el contacto entre Jacob y Mario se encuentra dentro de la actitud de la indiferencia, el deseo, el odio y el sadismo⁴. La hostilidad causa que la única relación posible se logre a través de la mirada: la forma en que se miran el uno al otro. Cuando Jacob nota que Orsini, el turco y su mujer lo miran como un ser viejo y dañado, la victoria se hace realizable, pues

mirar la mirada ajena es ponerse uno mismo en la propia libertad e intentar, desde el fondo de ésta, afrontar la libertad del otro. Así, el sentido de conflicto buscado consistirá en poner en plena luz la lucha de dos libertades en tanto que libertades. Pero esa intención debe ser inmediatamente defraudada, pues, por el solo hecho de afirmarme en mi libertad frente al otro, hago de él una trascendencia-trascendida, es decir, un objeto [...] sobre el prójimo que me mira, asesto a mi vez mi mirada. Pero no se puede mirar una mirada: desde que miro hacia la mirada, ésta se desvanece y no veo más que unos ojos. En ese instante, el otro se convierte en un ser que yo poseo y que reconoce mi libertad⁵.

Después de enfrentarse a la mirada de Orsini, Jacob obtiene su libertad, y con ella, el regreso de su juventud, la fuerza de los veinte años. Pareciera entonces que la pelea se realiza entre iguales; no obstante, el turco no es libre, él nunca se concibe a partir de su oponente. Además, siguiendo a Onetti, se encuentra ya atado al mundo de los adultos: a la esposa, el matrimonio y el hijo. Por ello, cuando el triunfo de van Oppen se consuma, el turco ya es un objeto, no posee ni siquiera nombre, es simplemente el otro. El otro nulificado en que se fundamenta la libertad de Jacob.

De este modo, la transformación del príncipe y el luchador se completa. Van Oppen entra al grupo de los notables, y Orsini queda en hombre del subsuelo. Aunque la victoria constituye la mayor parte del último capítulo, narrado por el príncipe, éste ya entró al

⁴ cfr., *El ser y la nada*, pp. 452-532

⁵ *ibíd.*, p. 473

mundo de los hechos reales. Por ello, mientras Jacob se prepara para la pelea haciendo flexiones, Orsini planea las justificaciones que se le darían a la prensa por la derrota, se consuela por la c minúscula con que escribirán campeón en los periódicos, y, al subir al ring, deja a «Jacob solo, mucho más solo y para siempre» (p.291). Igualmente, ya es imposible para el príncipe concebir el triunfo del luchador: «el campeón había ganado o no, según se mirara» (p. 292). La mirada vuelve a surgir, pero solamente como la observación parcial del suceso, por lo que Orsini no puede reconocer su libertad. Su perspectiva concibe la victoria como la cancelación de la posibilidad.

El triunfo de Jacob, y el proceso existencial por el que lo logra, anulan su condición de marginalidad, y lo coloca como único sabedor de la verdadera historia. Aunque el campeón nunca tiene una voz narrativa, su cercanía a los notables provoca que Díaz Grey le otorgue un voto de credibilidad. El médico acepta una versión incompleta porque la verdad absoluta recae en alguien de su misma raza. Mientras que el príncipe conserva sólo la visión parcial de su narración.

Así, la caracterización de los personajes masculinos de Juan Carlos Onetti empieza a transformarse cada vez más. La narración, a partir de *Jacob y el otro* ya no estará necesariamente a cargo de Díaz Grey, pero la palabra siempre la conservará un notable.

1968. DEL YO AL NOSOTROS: LA LOCA, LA CARTA Y EL ROBO

La palabra expresada por los notables, al igual que el estilo narrativo, transitará diferentes etapas en las obras de Juan Carlos Onetti, y decidirá los cambios en los personajes. La introducción paulatina de elementos como Santa María, la escritura, la distinción de dos razas entre los personajes, y el enfrentamiento con el otro, origina que los personajes masculinos adquieran nuevas características que ya los acercan ya los alejan del hallazgo de la autodefinición. A partir de la aparición del doctor Díaz Grey, en dicha búsqueda se hace obligado el contacto con un prójimo. Si bien el médico es el interlocutor preferente, los llamados marginales también son reflejos u oponentes. Ello porque al negarse a ingresar al mundo convencional, esos marginales sólo se trasladan de un espacio a otro y adquieren el dinamismo del que carecen los hombres del subsuelo.

La criatura más dinámica de la narrativa onettiana es la muchacha: ser inasible que desafía el despiadado avance del tiempo. Como ya se ha mencionado, la muchacha es el único personaje ideal para el uruguayo, pues es incapaz de corromperse:

criatura situada fuera y dentro del tiempo, fuera y dentro del mundo, inmersa en las contradicciones de una realidad a la que dará la espalda, la muchacha es capaz de romper con su sola presencia el monolitismo de todo sentido preestablecido. [...] Ajena a todo principio de orden y a toda clasificación rígida, ella podrá atravesar sin infamarse las más temibles experiencias. [...] Ella encarna la fascinación de la transgresión infinita¹.

Sin embargo, para la muchacha, la transgresión es un rasgo inherente, no representa ningún tipo de provocación o posibilidad de escape, a diferencia del personaje masculino que lanza desafíos

¹ Maryse Renaud, *op. cit.*, v. 2, p. 45

para reafirmarse. El desafío de la muchacha consiste en su simple existencia; su marginalidad, ese estar fuera y dentro del mundo, la transforma, a menudo, en el rostro de la locura. Tres representantes de la locura femenina iluminan la obra de Onetti: Angélica Inés Petrus, Julia Bergner y Moncha Insaurralde. Las primeras son el contrapunto de figuras masculinas fundamentales: Díaz Grey, Larsen y Jorge Malabia. La vasquita, por otra parte, desafía indistintamente a toda Santa María, incluyendo a los notables.

La vida de Moncha Insaurralde o Insurrealde se narra brevemente en la novela *Juntacadáveres*, pero la construcción total del personaje se encuentra en el relato *La novia robada*. Ahí es posible observar el modo en que la locura, en especial la femenina, trastoca la construcción de los personajes masculinos. La anécdota de la novela consiste en los paseos de Moncha vestida de novia, porque no acepta la muerte de los Bergner: el cura que la casaría, y Marcos, el prometido. De este nudo se desprenden los elementos que forman la más grande transgresión a las reglas de Santa María.

El primero de ellos es la perspectiva de la narración. *La novia robada* es una carta dirigida a la vasquita Insurrealde; el autor, es, según parece, J.C.O. De esta forma, se rompe la estructura en que Onetti ofrece distintas perspectivas de un solo suceso; ya que las múltiples versiones fragmentarias son narradas por una sola voz. Sin embargo, la forma epistolar constituye en sí misma un problema de multivocidad: la inversión constante de los participantes, la intervención y mezcla de los discursos del emisor y el destinatario, la necesidad de aprehender el relato del otro para construir el propio, provoca que la carta englobe dos puntos de vista que se complementan para dar a conocer una misma historia. Si a esto se agrega que *La*

novia robada no sólo cuenta con un destinatario, sino que es escrita para hacer pública —ante los lectores y ante Santa María— la historia oculta o ignorada de Moncha Insaurralde,

es coherente que la carta disperse los pronombres de la enunciación, suponga la muerte de su destinataria, le cuente su propia historia (no la del que escribe sino la de Moncha, la novia) y se produzca en un diálogo intertextual. Disperse los pronombres: el texto parte de un «yo», una firma: J. C. O., dirigido al «tú» de Moncha, pasa al «nosotros» (se trata de un «nosotros» exclusivo: «yo más ellos», los notables, y no de la inclusión «yo más tú'), y se borra para dejar lugar a «él», el médico (el otro, el doble), que es finalmente quien consume la carta. Supone la muerte de su destinataria y le cuenta su propia historia, acentuando el hecho de la despropiación: el que escribe desaparece y se dispersa para (y porque) dar al otro lo que es suyo, su propio relato².

En las dos primeras partes, se anuncia que, aunque Moncha es la protagonista y la destinataria de la carta, nunca tiene la voz narrativa en su propia historia, sus intervenciones siempre son a modo de diálogo. Por otro lado, la disolución del autor de la carta en un nosotros colectivo justifica la fragmentación del texto, presentado en diez instantáneas que tienen como único hilo conductor la presencia de la muchacha.

Ella, como ser marginal, llega a Santa María a romper el orden natural. No obstante forma parte de los que vuelven al terruño, Moncha no regresa vencida después del fracaso ante la gran urbe. Por ello, su regreso es anómalo, es el hecho extraordinario que detona la relación de la historia: «La vasquita Insaurralde estuvo pero nos cayó después desde el cielo y todavía no sabemos; por eso contamos». Pero, el esquema vuelve a romperse, pues «misteriosamente, todavía, Moncha Insaurralde volvió de Europa para no hablar con ninguno de nosotros, los notables» (p. 25). Al no permitir la investigación de los notables, la muchacha los desafía, ya que los funde con el resto de Santa María. La ignorancia ratifica la figura narrativa del nosotros

² Josefina Ludmer, *Onetti: los procesos de construcción del relato*, pp. 190-191

colectivo, y nulifica el grupo de élite; los notables serán llamados, entonces, el grupo del Club Progreso, o simplemente los viejos.

Esto último se comprueba en el siguiente fragmento, en el que Moncha visita a Díaz Grey, pero no porque sea un médico de verdad que pueda curar su locura, sino porque él «es más que eso» (p. 30). El doctor respalda la locura de la novia, pues, aunque es el único notable al que ella se acerca antes de su encierro, él no intenta develar la verdad: «La verdad era lo que aún podía ser escuchado, visto, tocado acaso. La verdad era que Moncha Insaurralde había vuelto de Europa para casarse con Marcos Bergner en la catedral, bendecida por el cura Bergner» (p. 33). Igualmente, el médico incita a la joven a que realice el desafío, y para ello, se fusiona al resto de Santa María:

Si pudiera verte otra vez desafiando la imbecilidad de Santa María, sin defensa ni protección ni máscara, con el pelo mal atado en la nuca, con el exacto ingrediente masculino que hace de una mujer, sin molestia, una persona. Eso inapresable, ese cuarto o quinto sexo que llamamos una muchacha.

Otra loca, otra dulce y trágica loquita, otra Julita Malabia en tan poco tiempo y entre nosotros, también justamente en el centro de nosotros y no podemos más que sufrirla y quererla (p. 30).

Cuando el médico apoya a Moncha, termina la raza de los notables. Al aceptar la locura como el centro del universo sanmariano, la colectividad funciona simplemente como un instrumento para que la verdad, la de la novia, se realice. La locura de la vasquita Insaurralde torna, entonces, en el centro rector de Santa María. En los capítulos siguientes, Moncha realiza las acciones que corresponderían a los sanmarianos: el viaje a Venecia, la elaboración del vestido, las cenas con el novio ausente. De la misma forma, la muchacha también se apoderará de aquello inherente a los notables: la palabra.

Después de la entrevista con Díaz Grey, los viejos del Club Progreso no vuelven a tomar la palabra. Ya no cuentan lo que sucede en el pueblo, son escuchas de los rumores. Con ello, el escritor de la carta dirigida a Moncha, pierde el sentido que ha tenido el acto creativo en la obra onettiana: el escritor deja de imaginar, para solamente reproducir lo que ella actúa. Al contrario de otros casos en que la palabra escrita valida la oral, en *La novia robada* la palabra de Moncha, la promesa de matrimonio, legitima la carta escrita por J.C.O. Así, el uso de la palabra escrita se trastorna, ya que «el texto piensa con un sistema que trasciende toda lógica y escribe dos relatos a la vez, superpuestos, donde ‘lo que ocurrió realmente’ y ‘lo que ella deseaba que ocurriera porque lo escribió’ se funden en el murmullo del discurso»³.

Del mismo modo, las figuras de la loca y el escritor se empatan en la de Moncha Insaurrealde. La loca, el personaje marginal se establece como un espejo para los notables, así como éstos eran el punto de enfrentamiento para los llamados hombres del subsuelo. No obstante, mientras que este último enfrentamiento se da por medio de la palabra, la de los notables con la loca se realizará por medio del silencio. Cuando los notables se limitan a escuchar los rumores de Santa María, y se niegan a participar en la historia de Moncha, cuando cambian la escritura de la carta por las cartas de la baraja, cuando prefieren el silencio impuesto por el póker a la investigación de los sucesos extraordinarios, anulan su capacidad de crear, «pero al matar toda expresión que pudiera transmitir alegría, desencanto, riesgos calculados, grandes o pequeñas astucias, nos era forzoso, inevitable mostrar en las caras otras cosas, las que estábamos acostumbrados a esconder diariamente, durante años, desde el final del sueño, todas

³ ibíd., p. 211

las jornadas, hasta el principio del sueño» (p. 45).

En su contacto con la loca Insaurrealde, los notables van perdiendo una a una sus características esenciales. El espejo de la locura, incitado en primer lugar por Díaz Grey, perturba de tal manera el entorno, que los notables, los dueños del espacio, los privilegiados empiezan a verse como ajenos a Santa María. La edad, la vejez, eso que acostumbraban esconder diariamente, se muestra con toda su crueldad. Esos viejos caen en la tentación de los hombres del subsuelo: empiezan a crear posibilidades. Dentro de una ciudad totalmente ajena a sus recuerdos, la única constante es la muchacha con el amarillento vestido de novia, y en ella fundamentan su empeño «en negar el tiempo, en fingir, creer la existencia estática de aquella Santa María que vimos, paseamos» (p. 54).

La posibilidad, evidentemente trunca, de detener el tiempo por la repetición de las acciones de Moncha Insaurrealde se desvanece rápidamente. Y con ella, el grupo de los viejos, antes notables, la posibilidad de crear, de contar siquiera la historia de la novia. Sin embargo, cuando la muchacha al fin muere, el doctor Díaz Grey llega para recibir el cumplimiento de la palabra empeñada por Moncha en la visita a su consultorio: «me voy a casar, me voy a morir»; el poder de la escritura regresa al médico, para escribir el acta de defunción. Pero esta vez Díaz Grey no utiliza la palabra escrita para declarar la verdad absoluta, sino para «abandonarse al amor absurdo, a una lealtad inexplicable, a una forma cualquiera de la lealtad capaz de engendrar malentendidos» (p. 69).

Así, el médico se declara leal a Moncha, a su locura. Se asume como responsable de la muerte la muchacha junto con Brausen y el resto de los sanmarianos, por satisfacer en ella el

oscuro deseo de rebasarlo todo, de transgredir el orden natural de Santa María. De esta manera, Moncha Insaurralde determina el desarrollo de los siguientes personajes onettianos, sobre todo de los masculinos que, con la desaparición de las razas, iguala la condición de todos los personajes que habitan en la ciudad-pueblo. Igualmente, deja claro al doctor Díaz Grey el fin de los privilegios, del acceso a las verdades absolutas, del pleno conocimiento de las reglas del juego en Santa María. Con la muerte de la vasquita, el médico al fin puede «comprobar que el mundo que le fue ofrecido y seguía aceptando no se basaba en trampas ni mentiras endulzadas. El juego, por lo menos, era un juego limpio y respetado con dignidad por ambas partes: Diosbrausen y él» (p. 68). Nadie más acompaña al médico en el juego de Santa María, sólo es él, acompañando a dios creador.

1973. EL TRIÁNGULO: EL CREADOR, EL MÉDICO Y LA LITERATURA

Yo besaré los pies de aquel que comprenda que la eternidad es ahora, que él mismo es el único fin; que acepte y se empeñe en ser él mismo porque sí, en todo momento y contra todo lo que se oponga, arrasado por la intensidad, engañado por la memoria y la fantasía. Beso sus pies, aplaudo el coraje de aquel que aceptó todas y cada una de las leyes de un juego que no fue inventado por él, que no le preguntaron si quería jugar.

OBISPO (LA VIDA BREVE)

Después de disolver a los notables, Juan Carlos Onetti se guarda en un silencio de varios años, roto apenas por un pequeño cuento —en el que Santa María sólo es una diminuta lámpara en el horizonte—, publicado en 1970. Tres años más tarde, saca a la luz la novela corta que se erigirá como el anuncio de la desaparición de Santa María, que a la postre resucitará ya muy distinta. *La muerte y la niña* enmarca, por un lado, la cada vez más intensa experimentación narrativa del uruguayo, y por otro, el hartazgo y la podredumbre en que se hunde la ciudad-pueblo. Ambos elementos encausarán la caracterización de los personajes onettianos, de tal manera que se alejan de clasificaciones ajenas y adquieren una identidad propia.

La muerte y la niña está compuesta, como todas las obras de la saga sanmariana, por dos historias: la anécdota y el contexto que la arropa. La primera consiste en la muerte de Helga Hauser, por el nacimiento de su segunda hija; se inicia con la tradicional visita al consultorio del doctor Díaz Grey, realizada por Augusto Goerdel, marido de Helga, en solicitud de auxilio para evitar la augurada muerte de ella. Aunque la anécdota es asimilada por el contexto durante la novela, es también mucho más elaborada que la de otras obras. La diferencia esencial radica en que la anécdota no es un suceso imprevisto que deba ser investigado o informado a Santa María,

sino el anuncio previo al suceso. Augusto Goerdel informa —advierte, mejor dicho— a todos los habitantes que la muerte de su esposa ocurrirá, y que nada puede hacerse para evitarlo. Con la visita al médico, el esposo se exime de la culpa por la futura muerte de la mujer, que no está embarazada, pero tampoco harán, ni ella ni él, nada para evitarlo.

Así, en lugar de una investigación del hecho, se desata en Santa María un conflicto moral que transforma la muerte de Helga en un asesinato, en cómplices a todo el pueblo, y a Augusto Goerdel en el asesino. La colectividad consumada con la muerte de Moncha Insaurralde surge de nuevo como medio para «fragmentar el punto de vista en un cambiante caleidoscopio y de relativizar aún más toda posible verdad»¹. Sin embargo, la colectividad se vuelca en dos voces: una tercera persona del narrador omnisciente, y una primera de Díaz Grey; el juego narrativo impacta tanto el plano formal, como el de contenido. Aunque se comparten sólo dos visiones, y ello debiera hacer más comprensible el texto, pues se cuenta con la versión objetiva de la tercera persona y la subjetiva del médico, «la constante más acusada de la novela es la creciente abstracción simbólica, el discurso autorreferente que amenaza —por sus excesivas reticencias, inconexión y arbitrariedad en la hilación narrativa— en convertir el relato en un texto inteligible»².

La muerte y la niña se concibe como una obra hermética, que remitirá a ella misma, como parte de la saga sanmariana. El enclaustramiento de los temas y motivos desencadenan que la anécdota, supuesto suceso fuera de lo común en Santa María, se transforme en una reflexión sobre su nacimiento y la aparición de los habitantes. En los doce capítulos existe la

¹ Fernando Aínsa, *op. cit*

² Hugo Verani, *op. cit.*, p. XXVII

presencia de Brausen, el creador de Santa María; él se establece tanto como padre fundador y como demiurgo: todos los hechos del relato se llevan a cabo por su voluntad. De este modo, el sacrificio de Helga se realiza a petición de Brausen:

Brausen cumplió su propósito inexplicable para siempre y para nosotros, actuó como un caudillo político. Amparó a Caín ante el juez de instrucción [...] Y colocó al matador un letreiro de prevención e inmunidad [...] Tú estabas obligado a saber que lo haría, porque Tú mismo me elegiste, entre tan pocos. Tú querías que lo hiciera y lo hice. No sé por qué me ordenaste hacerlo. No me importa la inquietud que me juraste. Cazo y como porque Tú hiciste así a los hombres [...] porque los caminos de Brausen son insondables o porque deseó instalar el crimen en la raza que inventó, o porque quiso instalar para siempre la certidumbre de que el más fuerte triunfará durante siglos enfrentando al más débil y apacible (*Cuentos completos*, pp. 379 y 380).

El creador elige a los dos personajes, además de Díaz Grey, que llevarán a cabo sus acciones en Santa María: el padre Bergner y Augusto Goerdel. Sin embargo, existe una jerarquización; el padre Bergner es igualado a Díaz Grey, porque llegó a la ciudad «por voluntad de Brausen». Ambos personajes tienen a su disposición a otro que actúa en su nombre: Augusto Goerdel, por parte del cura, y Jorge Malabia, por la del médico.

El primero es sólo un instrumento, sigue el plan trazado por Brausen; desde la llegada a Santa María, el abandono a sus padres, los estudios en el seminario, los servicios a la iglesia, el matrimonio arreglado por el cura, la negación al uso de anticonceptivos que desencadenará la muerte de su mujer, hasta la exoneración del pecado por medio de las cartas que comprueban el adulterio de Helga, son actos del creador Brausen para ratificar su poderío. El padre Bergner lleva a cabo la primera parte de dicho plan; no obstante, cuando Goerdel pretende casarse con una niña de doce años, acto que desaprueba, duda de la voluntad de Brausen, y recurre al médico, quien responde: «Usted, padre, tiene dudas y yo ninguna. De manera que no puedo

ayudarlo. Confíe en Brausen. Algún día, y por sorpresa lo iluminará» (p. 393).

La duda del padre, y sobre todo la visita al médico, lo elimina de los elegidos de Brausen, que conserva a Augusto como instrumento. No obstante, el médico no recupera su posición privilegiada en el universo sanmariano. Durante toda la narración, hay un constante enfrentamiento entre el médico y Brausen. Con la presencia del creador, Díaz Grey se encuentra sumido en la inacción, está limitado a observar y escuchar los actos del resto de los personajes; las reflexiones sobre la muerte de Helga Hauser se mezclan y disuelven en las reflexiones sobre su propia existencia: «dudaba, desinteresado, de sus años. Brausen puede haberme hecho nacer en Santa María con treinta o cuarenta años de pasado inexplicable, ignorado para siempre. Está obligado, por respeto a las grandes tradiciones que desea imitar, a irme matando, célula a célula, síntoma a síntoma» (p. 367).

Plenamente consciente de su condición de criatura, el médico cumple con su función de ser punto de enfrentamiento para los participantes de la anécdota. Sin embargo, al ser ésta un plan creado por Brausen, dicho enfrentamiento se concibe como una lucha consigo mismo. Sus interlocuciones con Helga Hauser, el padre Bergner y Augusto Goerdel, no implican, como en otros casos, ni la degradación de ellos, ni una rendición de cuentas, ni la frustración de la posibilidad de escape. Muy al contrario, se ve obligado a ser simple receptor de lo creado por Brausen.

El único contacto con el prójimo que muestra resultados es el que realiza con Jorge Malabia, pero, aún éste es trastocado por el creador. Sucede cuando Jorge va a comunicarle la muerte de Helga. Como en los contactos anteriores, el médico deja ver su superioridad ante un

Jorge que estaba «aprendiendo a ser imbécil», abandonado absolutamente por cualquier atisbo de juventud o de pureza, disfrazado de gaucho en una ciudad modernizada; pero al tiempo que nota los cambios negativos en Malabia, se da cuenta de que

también yo me sentía cambiado. No sólo envejecido por los años que me había impuesto Brausen. [...] 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. [...] También era otro: mi indiferencia inicial se había convertido en una falsa cordialidad, en labios siempre abiertos para una sonrisa desvergonzada y aplacadora que significaba: Brausen está en los cielos, el mundo es perfecto, usted y yo tenemos que ser felices (p. 378).

Si bien Brausen no puede eliminar a Díaz Grey, por ser un desdoblamiento de él mismo, lo neutraliza emparentándolo con el hombre del subsuelo por excelencia. Cuando el médico acepta un cambio paralelo y semejante al de Jorge Malabia, comparte su degradación. La edad, entonces, vuelve a jugar un papel fundamental, el hecho de hallarse estancado en la edad del miedo, sin la posibilidad de hacer algo extraordinario, y la frustración de ver que Jorge se mezcla con la estupidez y la negación, fulmina a último notable. Ya no es un buen oponente: la aceptación se ha ido, ahora desea ser salvado.

De esta manera, Brausen domina todos los ámbitos creativos de Santa María. La escritura, la palabra, existen solamente en tanto que él la crea; al interior del universo sanmariano permanecen los rumores y los actos desprendidos de su palabra. La creación y la libertad, únicas dos opciones para salvarse del subsuelo se reservan para Juan María Brausen, mientras que

El yo protagónico desemboca en el aburrimiento o la tristeza, formas de la resignación y de un fatalismo visceral, nunca en la angustia o la desesperación. Más que actuar, hay que «mirarse envejecer parsimonioso, ecuanímes, sin sacar conclusiones» o, tal vez, «aburrirse sonriendo», como se propone filosóficamente Díaz Grey. Protagonistas

encerrados en sus habitaciones como Linacero; observadores no comprometidos del quehacer ajeno como Jorge Malabia o el propio Díaz Grey; empresarios derrotados de antemano como Larsen; eternos diseñadores de proyectos que no se ejecutan como Aranzuru, todos parecen haber llegado a la conclusión de que no vale la pena esforzarse por luchar por «algo», ya que «un hombre evolucionado no debe hacer nada.»³

La aceptación de la inacción somete de nuevo a los personajes a la idea dostoievskiana del hombre del subsuelo. Sin embargo, al ser parte de un mundo metaliterario, y ante todo, el desdoblamiento del su creador, el médico de Onetti rechaza cualquier tipo de clasificación que no sea la de la propia literatura. Ese hombre evolucionado que no hace nada, siempre desarrollará un papel dentro del mundo ficticio de Santa María.

El universo onettiano, de este modo, se constituye como un espacio dinámico. Ese movimiento permite que los personajes construyan su propia identidad: las continuas contradicciones, los paralelismos entre los personajes masculinos y femeninos, la creación y muerte de dos razas, la experimentación narrativa, son características que responden a las necesidades estéticas del autor. Si bien los hombres del subsuelo no pueden autodefinirse como seres humanos, sí pueden hacerlo en tanto que personajes literarios. La obra de Juan Carlos Onetti no pretende, como la de Dostoievski, tener una utilidad para la humanidad; su deber es responder ante ella misma.

Onetti construye un mundo donde lo único esencial es la literatura, la creación. Por ello, *La muerte y la niña* representa el enclaustramiento del autor en su propio universo, pues nada externo importa, sólo la propia creación. Igualmente, esa concepción de la literatura le permite destruir su mundo, Santa María, en *Dejemos hablar al viento* y unos años después reconstruirla

³ Fernando Aínsa, *op. cit*

en *Cuando ya no importe*.

La obra onettiana es un juego, con reglas honestas, «limpio y respetado con dignidad», sólo depende de un Brausen que siga creando el juego, y un Díaz Grey o cualquier otro que se atreva a jugarlo.

CONCLUSIONES

La aparición de la obra de Juan Carlos Onetti modifica toda la literatura hispanoamericana. La originalidad aportada por el uruguayo se divide, inicialmente, en dos vertientes: la incursión del ámbito urbano y la construcción de un universo ficticio. Ambas vertientes surgen de la influencia de grandes novelistas de finales del siglo XIX y principios del XX: Cèline, Joyce, Hemingway, Dostoievski y Faulkner dejan una importante huella en la obra del Onetti. Éste, a su vez, formará un baluarte que explotarán más tarde los autores del llamado *boom* latinoamericano.

La introducción de la urbe en las letras hispanoamericanas sucede en un momento en que los autores intentaban concebir, a partir de un mítico ámbito campirano, la identidad que buscaba englobar cada una de las raíces que habitaban simultáneamente en los territorios de América Latina. Onetti, entonces, rompe con esa hegemonía, y se atreve a observar la situación en que se hallaban las ciudades en su tiempo. La negativa del autor uruguayo a seguir la Historia, a intentar explicar el pasado o contribuir a la formación de una identidad latinoamericana, lo deslinda de la mayoría de los autores de su tiempo. La influencia de literaturas externas, ajenas a la intención local, transforman la literatura onettiana.

De esta forma, la urbe se erige como uno de sus grandes temas; el modo en que la ciudad determinaba la vida del ser humano se desprende de la obra de Dostoievski. Al tratar el desenvolvimiento del hombre en un espacio concreto, Onetti tiene la posibilidad de analizar y explotar las transformaciones que sufre el individuo. Así, encuentra su gran tópico: el ser

humano y su interior. Con la influencia clara del existencialismo y la de Dostoievski se construye la primera gran obra del uruguayo: *El pozo*. Más tarde, esa inquietud por observar la resonancia del espacio en el hombre, lo lleva a crear el suyo propio. La creación de Santa María marca la separación de la influencia de Dostoievski, y la originalidad del uruguayo.

Santa María es el espacio creado expresamente para el desarrollo total de los hombres del subsuelo de Onetti. Si al inicio la principal distinción de su personaje y el del autor ruso era la no movilidad, la ciudad-pueblo de Santa María le proporciona el elemento dinámico, necesario para autodefinirse. Ello a través de los seres con que puebla su mundo: los transgresores, los marginales serán el contrapunto para generar la evolución del hombre del subsuelo. Su enfrentamiento con la locura, la prostitución, la derrota, el vicio, todos elementos de la transgresión llevará al hombre a elegir entre el corrupto mundo de los adultos, es decir, el subsuelo; o la aceptación. Hay que destacar que Onetti liga fuertemente esa aceptación al acto creativo, pues

en el mundo de Onetti, la selección y la deformación operada en el proceso de creación no importan tanto en función de la liberación de la fantasía, sino de la conciencia a través de la cual se percibe el contorno. Esta visión subjetiva es la que otorga el sesgo específico que permite hablar de una originalidad diferente en cada una de sus obras, aunque todas ellas constituyan un universo coherente e interdependiente, especialmente entre los cuentos y novelas del ciclo de Santa María¹.

Así, Onetti une el plano formal y el de contenido: la elección de los personajes permea el estilo narrativo. Del mismo modo en que suceden los enfrentamientos entre los habitantes de Santa María, las voces narrativas se superponen. En los dos ámbitos, la creación es lo fundamental, ello se debe a que Onetti concibe su universo como una obra literaria en sí; aspecto que se

¹ ibíd.

comprueba durante toda la saga sanmariana, en que la autorreferencialidad no es sólo una cuestión de tratar a los personajes en distintos momentos, sino de una propuesta estética.

Toda la obra onettiana es un juego, que posee una sola regla inviolable: la honestidad. En el resto, Onetti juega a que crea a Brausen, que crea Santa María, donde juegan el resto de los personajes. La única forma de adentrarse en la obra Juan Carlos Onetti es convertirse en un jugador más, y con ello en otra de sus criaturas; la elección, al igual que al interior de la obra, es posible: jugar y colaborar en la creación, o ser simple espectador.

FUENTES CONSULTADAS

* *Directas*

- Onetti, Juan Carlos. *Cinco novelas cortas*. Tercera edición revisada, Caracas: Monte Ávila Latinoamérica, 1997, 198 p.
- _____. *Cuentos completos*, prólogo de Antonio Muñoz Molina. 9ª edición, Madrid: Alfaguara, 2000, 490 p.
- _____. *La novia robada*. Reportaje de Ricardo Piglia «Onetti por Onetti». Octava edición. México: Siglo veintiuno, 1997, 69 p.
- _____. *Obras completas*, prólogo de Emir Rodríguez Monegal, México: Aguilar, 1970, 1431 p.
- _____. *Obras selectas*, prólogo, cronología y bibliografía de Hugo Verani, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976, 452 p.
- _____. *Para una tumba sin nombre*. Estudio preliminar de Josefina Ludmer. Buenos Aires: Librería del colegio, 1975, 125 p.
- _____. *El pozo, y Ángel Rama. Origen de un novelista y de una generación literaria*, Montevideo: Arca, 1994, 88 p.
- _____. *La vida breve*, México: Hermes- Sudamericana, 1981, 295 p.

* *Indirectas*

- Ainsa, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa, 1970, 194 p.

- _____ . «Del yo al nosotros: el desdoblamiento de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti» en *Alpha*. [online]. dic. 2004, no.20 [citado 20 Marzo 2008], p.11-27. Disponible en la World Wide Web: www.scielo.cl. ISSN 0718-2201.
- Curiel, Fernando, *Onetti: obra y calculado infortunio*. México: UNAM-IIFL, 1980, 252 p.
- _____, *Santa María de Onetti. Guía de lectores forasteros*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, 219 p.
- Ferro, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*, Córdoba, Argentina: Alción, 2003, 414 p.
- Frankenthaler, Marilyn R. *El existencialismo en la narrativa de Juan Carlos Onetti*. New Bruswick: Rutgers University, 175.
- Gilio, María Esther y Carlos M. Domínguez. *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires: Planeta, 1993, 378 p. (Biografías del sur).
- Ludmer, Josefina. *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977, 211 p.
- Martínez, María Elena. *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*. Madrid: Verbum, 1992, 177 p.
- Pont, Jaume. «El pozo o el abismo del ser» en *Juan Carlos Onetti. Premio Miguel de Cervantes 1980*, Barcelona: Antrhops/ Madrid: Ministerio de cultura, 1990, pp. 103-116.
- Renaud, Maryse. *Hacia una búsqueda de la identidad*. Traducción de Hugo Giovanetti

Viola. Montevideo: Proyección, 1994, 2 v.

- Verani, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila, 1981, 333 p.

* *Generales*

- Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova, México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 417), 1986, 378 p.
- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Traducción de Lourdes Munárriz. Segunda edición, Madrid: Taurus, 1971, 248 p.
- Berdiaev, Nicolás. *El espíritu de Dostoievski*. Buenos Aires: C. Lohle, 1978, 189 p.
- Dostoievski, Fiodor. *Memorias del subsuelo*. Edición crítica de Bela Martinova, Madrid: Cátedra, 2003, 198 p.
- Dostoievski, Fiodor. *Obras completas*. Traducción, introducción, prólogos, notas y censo de personajes de Rafael Cansinos Asens, Madrid: Aguilar, 1970.
- Sartre, Jean-Paul. *La náusea*. Traducción de Aurora Bernádez. México: Alianza-Libro de bolsillo, 1989, 226 p.
- _____ . *El ser y la nada*. Traducción de Juan Valmar. 10ª edición. Buenos Aires: Losada, 1998, 775 p.