

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Estudios Latinoamericanos

Pavel Ernesto Andrade Delgadillo

La vida breve y la renovación de la literatura latinoamericana

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Asesor: Mtro. Carlos Humberto López Barrios

Ciudad Universitaria, México

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

Introducción	5
I. El contexto	9
a) La literatura latinoamericana a comienzos del siglo XX	9
b) Desarrollo literario, subdesarrollo económico: América Latina en 1930	11
c) La literatura latinoamericana en 1940	15
II. Juan Carlos Onetti	19
a) Los primeros años (1909-1930)	19
b) Entre Montevideo y Buenos Aires (1930-1955)	22
c) De vuelta en Montevideo (1955-1975)	31
d) El exilio: Madrid (1975-1994)	38
III. La obra	43
a) Literatura y periodismo (1933-1950)	43
b) <i>La vida breve</i> y la fundación de Santa María (1950)	53
c) La saga sanmariana	55
d) Fuera de Santa María	66
IV. Sobre <i>La vida breve</i>	69
a) El relato (la trama y el estilo)	69
b) Tradición y ruptura (antecedentes, influencias y nuevas técnicas narrativas)	76
c) Las relaciones entre realidad y ficción en <i>La vida breve</i>	87
d) Yo es otro: la disolución del individuo	91
e) La imaginación (narrativa) como salvación	95
Conclusiones	97
Bibliografía	101

INTRODUCCIÓN

A comienzos del siglo XX la estética regionalista, de corte marcadamente rural, dominaba la literatura de América Latina. Un breve panorama de la producción narrativa de la época demuestra el carácter social de esta literatura, cuya intención era denunciar —a través de una minuciosa descripción de sus vicisitudes— las condiciones de vida de los habitantes de la región.

A partir de la década de los treinta, esta forma de hacer literatura entró en crisis. Son los años de transición entre el patrón de reproducción primario exportador y el patrón de reproducción industrial en América Latina: el surgimiento de los nacionalismos, el rápido crecimiento de las ciudades, la aparición de las burguesías nacionales, la incorporación de las masas trabajadoras a la vida política. La magnitud de estas transformaciones afectó todas las esferas de la vida social.

La narrativa acompañó estos cambios con una renovación de alcances nunca antes vistos en la forma de hacer literatura desde América Latina. Forma y contenido cambiaron para permitir la exploración de la condición humana. Bourdieu señala que «resulta significativo que el arrinconamiento de la estructura de la novela como relato lineal haya coincidido con el cuestionamiento de la visión de la vida como existencia dotada de sentido, en el doble sentido de significado y dirección»¹. La búsqueda de sentido es, precisamente, el motor que empuja a la literatura latinoamericana a una ruptura con la tradición novelística del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909-Madrid, 1994) forma parte de esta renovación en la literatura latinoamericana. Su obra periodística y literaria es un esfuerzo encaminado a trascender el ruralismo prevaleciente en el imaginario social de la época y una de las primeras de carácter plenamente moderno. En ella se privilegian los espacios urbanos sobre los rurales, al individuo sobre la naturaleza, y los planos psicológico y mental sobre el plano de la acción. Desde su primer relato, «Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo» (1933), se pueden apreciar algunas de estas características. La experimentación con nuevas técnicas narrativas (monólogo interior, fragmentación vocal, nuevas estructuras temporales en el relato) se encuentra, en el caso de Onetti, al servicio de una prosa huidiza y profundamente personal

¹ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, 2007, p. 76

que, al tiempo que da cuenta del clima de renovación imperante en las letras latinoamericanas, dota a su narrativa de un estilo único. La obra de Onetti —a la par de otras que alrededor de los años 40 comienzan a surgir en América Latina— moldea, por su técnica y contenido, un nuevo rostro para la narrativa de la región.

Este trabajo ofrece el análisis de una de las obras más representativas de Juan Carlos Onetti, *La vida breve* (1950), la cual funda el espacio narrativo-imaginario de Santa María, escenario de la mayor parte de su producción posterior. La novela es un ejemplo paradigmático de la renovación en la literatura latinoamericana; su estudio permite apreciar la compenetración de elementos históricos, sociales y económicos en el surgimiento de una nueva novela latinoamericana. En este sentido, Becerra apunta que:

Si se pretende una aproximación global a la historia literaria de Hispanoamérica que tenga en cuenta al mismo tiempo las coyunturas específicas de cada país, la historiografía tiene que ser historia social, sin que ello suponga abrazar una perspectiva exclusivamente sociológica, sino indagar la manera en que las mediaciones sociales de todo tipo, incluidas las culturales y las más concretas del campo literario, perfilan las características de las obras literarias en sus diversas vertientes².

Sin soslayar la complejidad y los méritos literarios de la novela hispanoamericana de comienzos de siglo, el estudio de la vida y obra de Juan Carlos Onetti ofrece un panorama de conjunto sobre las condiciones específicas que permitieron el surgimiento de una nueva forma de entender el compromiso literario en América Latina. El estudio de *La vida breve* permite abarcar las distintas mediaciones que, en determinado momento histórico, impulsaron un cambio en el modo de percibir la función de la literatura en las sociedades latinoamericanas.

Eterno segundo lugar en los concursos literarios, Onetti fue durante mucho tiempo relegado en el escenario de las letras hispánicas. A mediados de siglo sólo un puñado de literatos conocía su obra y su circulación estaba circunscrita a las orillas del Río de la Plata. A pesar de enfrentar innumerables obstáculos, lo cierto es que lentamente el genio de Onetti supo abrirse paso, hasta obtener en 1980 el Premio Cervantes, máximo reconocimiento oficial a su obra.

² Eduardo Becerra, «Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910-1975», en *Historia de la literatura hispanoamericana, t. III: Siglo XX*, Trinidad Barrera (coord.), Cátedra, Madrid, 2008, p. 18

Un fenómeno similar acompañó su trabajo en los círculos de la academia y la crítica. La bibliografía en torno a Onetti llegó a destiempo al festín de su obra. Hasta la publicación de sus *Obras completas* en México por la editorial Aguilar (1970) y el número que la revista *Cuadernos hispanoamericanos* le dedicó en 1974, no se había producido un corpus que sirviera de base para la exploración exhaustiva del credo onettiano. Por fortuna, en décadas recientes la crítica ha abrazado cada vez con mayor fuerza el estudio sistemático de su obra. El más reciente fruto de este esfuerzo es la publicación de sus obras completas en tres volúmenes por la editorial Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores (2006 en adelante).

Este trabajo no busca agotar el examen de *La vida breve* ni hacer un análisis exhaustivo de la novela, sino ofrecer, desde una perspectiva interdisciplinaria, el estudio comparativo de una obra y su contexto. A través del estudio de *La vida breve*, aquí se da cuenta de un proceso de mayor envergadura: la gestación de una nueva novela latinoamericana, sus características más relevantes, los temas y problemas sobre los cuales reflexiona y construye.

El primer capítulo está dedicado al contexto. En él se describe el panorama de la literatura latinoamericana alrededor de 1930 y los cambios económicos que afectaron a la región como consecuencia de la crisis de 1929. Este apartado expone los rasgos generales de la participación de América Latina en el mercado internacional a comienzos de siglo, así como las condiciones de su subdesarrollo. El capítulo parte de la teoría de la dependencia para entender la especificidad del capitalismo latinoamericano y la transición hacia un patrón de reproducción industrial. El capítulo cierra con un panorama de la literatura hacia 1940, el cual contrasta con la producción de la década anterior.

El segundo capítulo es una extensa nota biográfica sobre la figura de Juan Carlos Onetti, la cual se presenta acompañada de un breve recuento de la historia contemporánea de Uruguay. La sección muestra cómo se expresan en el país sudamericano las transformaciones descritas en el capítulo anterior. El capítulo hace un recorrido por la vida de Onetti desde sus primeros días entre Montevideo y Buenos Aires hasta su exilio en España a raíz de la dictadura militar uruguaya.

El tercer capítulo se detiene en las piedras angulares de la obra de Onetti a fin de entender la temática y las preocupaciones que explora su narrativa. El capítulo está dividido en cuatro apartados: el primero de ellos abarca los relatos, artículos periodísticos y novelas anteriores a 1950 (*El pozo*, *Tierra de nadie*, *Para esta noche* y el manuscrito de *Tiempo de abrazar*); el segundo se ocupa de *La vida breve* y la fundación de Santa María; el tercero se

centra en las novelas y cuentos que conforman la saga sanmariana; el cuarto apartado se detiene en los relatos posteriores a 1950 cuyo universo narrativo está fuera de Santa María.

El último capítulo de este trabajo está dedicado al análisis de *La vida breve*. En primer lugar se hace un recuento de la trama para familiarizar al lector con los acontecimientos de la narración. Inmediatamente después se estudian los antecedentes y las influencias que enmarcan la aparición de *La vida breve* y el estilo narrativo de Onetti. Entre los elementos de ruptura descritos se incluyen algunas técnicas narrativas que, por su novedad en la novela hispanoamericana, subrayan el carácter moderno de *La vida breve*. A continuación se exploran las relaciones entre realidad y ficción, y la disgregación vocal desde el punto de vista de la enunciación (voz narrativa). El capítulo concluye con un breve análisis de las dimensiones que en la novela adquiere el ejercicio de la imaginación narrativa.

I. EL CONTEXTO

LA LITERATURA LATINOAMERICANA A COMIENZOS DEL SIGLO XX

En 1941 la editorial estadounidense Farrar & Rinehart convocó a un concurso latinoamericano de novela auspiciado por la Unión Panamericana de Washington. La novela *El mundo es ancho y ajeno* del peruano Ciro Alegría obtuvo el primer premio y ese mismo año fue traducida al inglés y publicada con el sello de la editorial neoyorquina. Juan Carlos Onetti presentó al mismo concurso el manuscrito de su novela *Tiempo de abrazar*; la obra, a pesar de haber obtenido algunos votos favorables en la selección hecha en Uruguay, no llegó a presentarse ante el jurado internacional. El manuscrito quedó sin publicar y pasó desapercibido por más de veinte años.

La anécdota, aunque breve, da muestra del clima que prevalecía a comienzos del siglo XX en la narrativa hispanoamericana. La llamada novela de la tierra o del *engagement*, enfocada en retratar la vida rural y la explotación del campesino y del indio latinoamericano, así como su relación con la naturaleza, políticamente sesgada y cercana al canon naturalista popularizado por Émile Zola, era todavía la tendencia dominante en la región hacia fines de los años treinta.

Dentro de esta corriente pueden ubicarse distintos autores y obras que van desde la novela de la Revolución en México y los regionalismos que encabezan José Eustasio Rivera, en Colombia (*La vorágine*, 1924); Ricardo Güiraldes, en Argentina (*Don Segundo Sombra*, 1926) y Rómulo Gallegos, en Venezuela (*Doña Bárbara*, 1929; *Canaima*, 1935), hasta el costumbrismo de Benito Lynch y el amplio abanico del indigenismo. Todos contribuyeron «a la elaboración de mitos centrales de un continente que ellos aún veían en su desmesura romántica»³. Se trataba de proyectar una imagen certera del ser americano y su entorno, de sus problemas y sus carencias.

Por el carácter de estas obras a menudo puede parecer que en ellas «el hombre no interesa sólo en cuanto tal, sino en cuanto vive en un mundo natural que, en más de un caso, acaba por convertirse en protagonista verdadero»⁴. Y es que en muchas ocasiones la imagen avasalladora de un continente vivo termina por imponerse de manera irrevocable sobre el

³ Emir Rodríguez Monegal, «Tradicón y renovación», en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (coord.), Siglo XXI/UNESCO, México, 1992, p. 155

⁴ Giuseppe Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1986, p. 503

individuo (véase, como ejemplo, el furibundo final de *La vorágine*). Como se ve, lo que se intenta transmitir es una imagen que pueda dar cuenta de las particularidades de un mundo que hasta ese momento no había hecho acto de presencia en la narrativa de la región. Sin embargo, la intención de representar un mundo natural en todo su esplendor a menudo distorsiona el pretendido realismo de estas obras, razón por la cual, en repetidas ocasiones, los textos «escapan a la clasificación de documento o testimonio que querían poseer»⁵.

Por otra parte, al ser un intento de retratar fielmente la realidad que se percibe —aunque el resultado, como ya vimos, en muchas ocasiones tiende al idilio—, la novela de la tierra, merced a su sed de denuncia y su aproximación al entorno natural, consigue un magro desarrollo en el campo de la forma. La literatura hegemónica en América Latina, hasta entonces, se construye siguiendo moldes clásicos que, adicionalmente, facilitan su uso como herramienta para la acción política: se busca crear oposiciones básicas que den cuenta de las relaciones de poder y dominio que atraviesan a los países de la región. Al respecto, Goic señala:

Los términos innovadores proponen la representación de un nuevo héroe popular de carácter colectivo, y, en general, el carácter eminentemente popular de la representación espacial. La perspectiva ética del narrador aparece generalmente identificada, ideológica y simpáticamente, con los explotados en variados extremos del compromiso, que pueden ir desde la identificación con el grupo, porque el narrador es uno de ellos, hasta las deformadas exaltaciones de la propaganda y el partidismo⁶.

Con este panorama, no debe sorprender que Alegría, figura cumbre del indigenismo —que se ubica como una vertiente del telurismo arriba descrito—, consiga en 1941 prevalecer en el concurso convocado por la editorial estadounidense. Su obra puede ubicarse como continuadora de una tradición fuertemente arraigada en la narrativa latinoamericana y aunque es posible ver ya claros signos de una ruptura que dará paso a un cambio radical en la forma de hacer literatura desde América Latina, es aún demasiado pronto para que una obra como la de Onetti —que abreva de fuentes muy distintas y promueve la exploración de otro tipo de problemática— pueda ser reconocida como una forma válida de novelar desde la región.

DESARROLLO LITERARIO, SUBDESARROLLO ECONÓMICO: AMÉRICA LATINA EN 1930

⁵ Rodríguez Monegal, «Tradición y renovación», p. 156

⁶ Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 3. Época contemporánea*, Crítica, Barcelona, 1988, p. 387

Se puede entender de mejor manera el tipo de producción literaria hasta aquí descrito si se toma en cuenta que desde su transición al capitalismo a fines del siglo XIX, América Latina se incorporó al mercado internacional con la forma de economías primario-exportadoras. Esta transición tuvo como motor un proceso de acumulación originaria que, de manera violenta, llevó a la separación del productor directo de los medios de producción⁷. También aquí el capital vino al mundo «chorreando sangre y lodo por todos los poros». A fuerza de despojo se empujó al trabajador hacia las plantaciones de caucho en la amazonia, a los alambrados de la pampa, a las plantaciones de henequén en Yucatán, a la minería del estaño en Bolivia y a las demás actividades con que América Latina satisfizo la demanda de alimentos y materias primas de las economías centrales.

Este periodo de desarrollo *hacia fuera* creó una alianza entre el capital monopólico extranjero, los grandes terratenientes y la clase comerciante que, al amparo de gobiernos oligárquicos, fueron beneficiarios directos del patrón de reproducción del capital con el cual América Latina se incorporó como región dependiente al sistema mundial capitalista. Como sostiene Marini:

Es a partir de este momento que las relaciones de América Latina con los centros capitalistas europeos se insertan en una estructura definida: la división internacional del trabajo, que determinará el curso del desarrollo ulterior de la región. En otros términos, es a partir de entonces que se configura la dependencia, entendida como una relación de subordinación entre naciones formalmente independientes, en cuyo marco las relaciones de producción de las naciones subordinadas son modificadas o recreadas para asegurar la reproducción ampliada de la dependencia⁸.

Sin entrar en detalle sobre las repercusiones que la participación de América Latina en el mercado internacional tuvo para las economías centrales, la estructuración del patrón primario-exportador, en la cual «la actividad productiva se basa sobre todo en el uso extensivo e intensivo de la fuerza de trabajo»⁹, tuvo como agravante para la clase trabajadora el nulo o poco interés del capital por incrementar la capacidad interna de consumo, ya que la realización de las mercancías producidas en la región se llevó a cabo, casi en su totalidad, en los mercados de las economías centrales. Esto quiere decir que en el capitalismo latinoamericano no se

⁷ Agustín Cueva, *El desarrollo del capitalismo latinoamericano*, Siglo XXI, México, 2004, p. 65-78

⁸ Ruy Mario Marini, *Dialéctica de la dependencia*, Era, México, 1982, p. 18

⁹ *Ibid.*, p. 41

presentó —o se presentó de manera específica— la contradicción general del modo de producción capitalista que opone al trabajador «en tanto que vendedor y comprador de mercancías»¹⁰.

Como la circulación se separa de la producción y se efectúa básicamente en el ámbito del mercado externo, el consumo individual del trabajador no interfiere en la realización del producto, aunque sí determine la cuota de plusvalía. En consecuencia, la tendencia natural del sistema será la de explotar al máximo la fuerza de trabajo del obrero, sin preocuparse de crear las condiciones para que éste la reponga, siempre y cuando se le pueda reemplazar mediante la incorporación de nuevos brazos al proceso productivo¹¹.

La especificidad del capitalismo latinoamericano reside en esta tendencia natural del sistema a remunerar a la fuerza de trabajo por debajo de su valor. Lo cual significa que en América Latina «se le niega al trabajador las condiciones necesarias para reponer el desgaste de su fuerza de trabajo»¹². A esta condición hace referencia el concepto de *superexplotación*, con el cual Marini sintetizó el debate sobre la especificidad del capitalismo latinoamericano entre las décadas de 1950 y 1960.

En estas condiciones se puede entender que la literatura latinoamericana, durante el periodo del cual hemos hablado y que podríamos situar, a grandes rasgos, entre finales del siglo XIX y hasta 1930, se dio a la tarea de describir esta «modalidad de acumulación en donde de manera estructural y recurrente se viola el valor de la fuerza de trabajo»¹³, y de dar a conocer una realidad que hasta ese momento no había sido documentada. Es el caso de autores como Baldomero Lillo, quien en su cuento «La compuerta número 12» (1904), se ocupaba de la explotación de los mineros chilenos de la siguiente manera:

La mina no soltaba nunca al que había cogido y, como eslabones nuevos, que sustituyen a los viejos y gastados de una cadena sin fin, allí abajo, los hijos sucedían a los padres y en el hondo pozo el subir y bajar de aquella marea viviente no se interrumpía jamás¹⁴.

¹⁰ *Ibid.*, p. 50

¹¹ *Ibid.*, p. 52

¹² *Ibid.*, p. 41

¹³ Jaime Osorio, «Dependencia y superexplotación», en *Crítica de la economía vulgar. Reproducción del capital y dependencia*, UAZ/Miguel Ángel Porrúa, México, 2004, p. 90

¹⁴ Baldomero Lillo, «La compuerta número 12», en *El cuento hispanoamericano*, Seymour Menton, FCE, México, 2005, p. 117

O el caso del colombiano José Eustasio Rivera, cuya novela *La vorágine* hemos mencionado en líneas anteriores. En ella se denuncia el maltrato al que es sometido el cauchero:

Le referí la vida horrible de los caucheros, le enumeré los tormentos que soportábamos, y, porque no dudara, lo convencí objetivamente:

—Señor, diga si mi espalda ha sufrido menos que ese árbol.

Y levantándome la camisa, le enseñé mis carnes laceradas.

Momentos después, el árbol y yo perpetuamos en la Kodak nuestras heridas, que vertieron para igual amo distintos jugos: siringa y sangre¹⁵.

Con mayor o menor dramatismo, en este periodo la literatura asumió su papel de expresión social comprometida al verse enfrentada con la situación de explotación que se extendía a lo largo de toda América Latina.

Un cambio en el patrón de reproducción con el cual América Latina se incorporó al sistema mundial capitalista traería aparejado, entre otros tantos, un cambio en la forma de hacer literatura. Como afirma Osorio, la lógica del capital y su afán de valorización conforman «un campo de relaciones sociales que atraviesan la reproducción social conformando un entramado que impone su signo sobre la vida en sociedad»¹⁶. Este entramado permea todos los aspectos de la vida social, por lo que cualquier intento por estudiar alguna de sus manifestaciones, ya se trate de sus instituciones, sus mentalidades o, en este caso, su forma de hacer literatura, alcanzará mayor sentido, mayor significación, si se le ubica dentro del campo de relaciones que articulan dicha realidad social.

El cambio en el patrón de reproducción del capital en América Latina al que nos referimos vino con la desestabilización de los mercados internacionales, consecuencia de la crisis de 1929 y las dos guerras mundiales. De acuerdo con Bulmer-Thomas, «hasta los años veinte, la mayoría de las repúblicas latinoamericanas sólo habían dado un modesto paso hacia la industrialización, de modo que solamente una caída general en el equilibrio de precios a largo plazo —tal como ocurrió en la depresión de 1929— era capaz de inducir la requerida reasignación de recursos»¹⁷.

¹⁵ José Eustasio Rivera, *La vorágine*, Porrúa, México, 2001, p. 126

¹⁶ Jaime Osorio *Explotación redoblada y actualidad de la revolución. Refundación societal, rearticulación popular y nuevo autoritarismo*, Ítaca/UAM-Xochimilco, México, 2009, p. 57

¹⁷ Víctor Bulmer-Thomas, «Las economías latinoamericanas, 1929-1939», en *Historia económica de América Latina. Desde la independencia a nuestros días*, Tulio Halperin Donghi *et al.*, Crítica, Barcelona, 2002, p. 249

La crisis de 1929 tuvo como principal consecuencia para las economías latinoamericanas obstaculizar «la acumulación basada en la producción para el mercado externo», razón por la cual «el eje de la acumulación se desplaza hacia la industria, dando origen a la moderna economía industrial que prevalece en la región»¹⁸. Esta transición hacia un patrón industrial, sin embargo, se llevó a cabo sobre la base de una demanda preexistente: la de la esfera alta del consumo que, hasta entonces, se había mantenido ligada al comercio de importación de bienes manufacturados. Por esta razón, la clase trabajadora no jugó un papel significativo en la creación de demanda para la naciente industria, lo que hizo posible que «la economía industrial dependiente [reprodujera], en forma específica, la acumulación de capital basada en la superexplotación del trabajador»¹⁹.

En América Latina, la década de 1930 es un periodo de transición entre el patrón de reproducción primario-exportador y el patrón industrial²⁰, el cual termina por consolidarse en la región durante las siguientes dos décadas. Hablamos de transición debido a que, a pesar de tener plena conciencia de la necesidad de llevar a cabo un esfuerzo dirigido a fortalecer el sector industrial, en la mayoría de los países este esfuerzo no desplazó por completo al sector exportador, cuyo peso continuó siendo significativo en todas las economías nacionales.

A inicios de los años treinta, muy pocas naciones, si es que hubo alguna, podía permitirse ignorar el sector exportador tradicional. Esto era particularmente exacto respecto a las repúblicas más pequeñas, donde el sector seguía siendo la mayor fuente de empleo, de acumulación de capital y de poder político²¹.

La transición hacia un patrón de reproducción industrial supuso, entre otros, cambios significativos en la forma de entender el papel que el estado debía jugar como actor en materia económica. Su participación era necesaria para asegurar el crecimiento sostenido del sector industrial que luchaba por asegurarse los recursos necesarios para su desarrollo. La participación del estado en la esfera de la economía trajo consigo un crecimiento sustancial del aparato de estado: se crearon organismos encargados de velar por la formación de la nueva industria.

¹⁸ Marini, *Dialéctica de la dependencia*, p. 56

¹⁹ *Ibid.*, p. 63

²⁰ Sobre la noción de transición véase: Osorio, «Patrón de reproducción del capital: una alternativa en el análisis económico», en *Crítica de la economía vulgar*, p. 73

²¹ Bulmer-Thomas, «Las economías latinoamericanas, 1929-1939», p. 271

Aunque se puede argumentar que este periodo fue relativamente corto —aun si se toman en cuenta los años del apogeo del patrón industrial—, «la industrialización y la falta de modernización del sector agrario fomentaron la concentración urbana y con ello la aparición del fenómeno de la marginación»²². El paisaje de la mayoría de los países latinoamericanos se transformó de manera violenta.

La magnitud de los cambios que acompañaron a la migración del campo a la ciudad puso sobre la mesa temas que, hasta ese momento, habían pasado desapercibidos para las ciencias sociales y las humanidades. La narrativa no fue la excepción: la novela de la tierra, que hasta entonces había sido hegemónica, comenzó a ceder espacio frente a una literatura capaz de dar cuenta de estas transformaciones, de enfrentarse a las nuevas inquietudes del individuo, que poco o nada tenían que ver con la realidad hasta entonces buscaba retratar la literatura del *engagement*.

LA LITERATURA LATINOAMERICANA EN 1940

La literatura latinoamericana, al igual que el modelo primario-exportador, entró en crisis alrededor de 1930. Esta crisis abarcó un periodo de transición del cual surgiría, con el paso del tiempo, una nueva narrativa, una nueva novela como muestra de la renovación en la forma de hacer literatura desde y para América Latina. Este fenómeno, que podemos llamar una crisis de renovación, implicó no sólo la aparición de nuevos escritores y distintos temas sino un levantamiento en contra de todo lo que hasta ese momento había sido representado por la novela de la tierra: «Uno de los aspectos que saltan a la vista es que la nueva novela rechaza la sugestión del folklore, el telurismo, el documentalismo como fin en sí mismo, y se decide por presentar y estudiar al hombre en el momento más inquietante de su existencia»²³.

La literatura latinoamericana se propuso explorar, no sin dificultades, «nuevos caminos que van a alejarla del nativismo realista que predominaba hasta entonces»²⁴. No se trata ya de representar con la mayor fidelidad posible una realidad (la latinoamericana) para dar cuenta de su existencia; mucho menos de hablar, en clave romántica, de un entorno cuya desmesura pueda imponerse sobre el individuo o del compromiso político y social que se ostenta contra la explotación de la población del continente. Se trata de dar cuenta de un nuevo tipo de

²² Juan José Arteaga, *Breve historia contemporánea del Uruguay*, FCE, Buenos Aires, 2008, p. 152-3

²³ Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 526

²⁴ Claude Cymerman y Claude Fell (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana, Desde 1940 hasta la actualidad*, Edicial, Buenos Aires, 2001, p. 12

hombre, cuya existencia gira en torno a problemas propios de una modernidad subdesarrollada. Se trata de «una búsqueda estética que no supone una *reproducción* pasiva de la realidad (histórica, física, psicológica. etc.) sino su *cuestionamiento* como dato en la conciencia de quien la percibe»²⁵.

La nueva generación de escritores —entre ellos Agustín Yáñez, Leopoldo Marechal, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Jorge Luis Borges— planteó también una ruptura con la tradición lingüística: el lenguaje adquirió valor en cuanto tal, «se produjo un cambio de la novela como historia a la historia como novela; se pasó del poder de los hechos a la preeminencia de la palabra»²⁶. Todos ellos, aun admitiendo sus diferencias, abrieron el camino para que nuevos escritores consolidaran la narrativa latinoamericana en el «boom» de los años sesenta.

La generación de continuadores —João Guimarães Rosa, José Lezama Lima, Julio Cortázar, Juan Rulfo— incorporaron, bajo la influencia de narradores extranjeros como James Joyce, William Faulkner, John Dos Passos y Marcel Proust, nuevas técnicas narrativas a la literatura latinoamericana. Franco sostiene que:

Aunque Borges hubiese traducido una parte del *Ulises* en los años 20, fue sólo en los años 40 cuando los escritores comenzaron a experimentar con más frecuencia con las nuevas técnicas, introduciendo en las novelas el monólogo interior, las inversiones cronológicas, las estructuras complejas y otros artificios²⁷.

Estas herramientas permitieron conjugar sobre el papel lo objetivo y lo subjetivo. Los procesos de conciencia del individuo, la relatividad de las estructuras temporales y los planos psicológico y mental pasaron a ocupar un lugar de primerísima importancia en la narración.

Al mismo tiempo, «va produciéndose una revolución temática: la naturaleza, el campo y el mundo rural van dejando lugar a la representación de la ciudad tentacular, *melting-pot* y nueva “selva” humana»²⁸. El súbito crecimiento de las ciudades ofreció nuevos escenarios, nuevos problemas, nuevos horizontes para los escritores de la época. Ya en 1926 Roberto Arlt había publicado *El juguete rabioso* y, dos años más tarde, su novela *Los siete locos*; obras que

²⁵ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza, Madrid, 2001, p. 493. Cursivas en el original.

²⁶ Roberto González Echeverría y Enrique Pupo-Walker (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana II, El Siglo XX*, Gredos, Madrid, 2006, p. 246

²⁷ Jean Franco, *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1970, p. 318

²⁸ Cymerman y Fell, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 13. Cursivas en el original.

dan cuenta de un Buenos Aires que nada tiene que ver con la tradición gauchesca que hasta entonces constituía el principal asidero de la narrativa rioplatense.

Por último, hay que señalar que durante esos años se difundió en América Latina el existencialismo como corriente filosófica, lo cual impulsó una reflexión que trascendiera la realidad inmediata y colocara al ser y su destino en el centro del mapa. Como afirma Rodríguez Monegal:

A pesar de profundas diferencias estéticas, en la obra de estos escritores se revela una preocupación trascendente que puede tener muy distintas raíces [...] pero que en definitiva dibuja un mismo espacio de inquisición: el destino del ser, su naturaleza secreta, su inserción en el mundo. Éste es su entronque con las preocupaciones más hondas de esos años, vengan de Francia con Sartre, o se remonten un poco más lejos [...] Pero cualquiera que sea la fuente (inmediata o remota) de esa inquisición, lo que caracteriza a cada uno de estos escritores es su trascender la circunstancia inmediata del *engagement* y buscar una respuesta que vincule su obra a la gran tradición de la cultura universal²⁹.

Juan Carlos Onetti puede considerarse el primer escritor latinoamericano en hacer de esta preocupación el tema central de su obra. Ya desde la publicación de *El pozo* (1939) se puede apreciar esa inclinación hacia la soledad y la angustia del tipo de personaje marginal, antisocial, que estará presente en todos sus relatos. Onetti es uno de los primeros en hablar «del nuevo mundo de la gran ciudad, de sus hombres, sus proyectos y sus muertes»³⁰. A pesar de que su obra estuvo restringida a un pequeño círculo de lectores durante muchos años, Onetti fue uno de los principales precursores de esta renovación en las letras latinoamericanas. Sobre su vida y obra hablaremos en los siguientes capítulos.

Addendum: sobre el curso de la poesía

Hasta aquí nos hemos referido a la renovación de la literatura latinoamericana desde el punto de vista de la narrativa, específicamente de la novela. La poesía, sin embargo, tuvo también rupturas enmarcadas en la crisis del modernismo y la reinención de los *ismos* europeos.

En los años veinte, la experimentación técnica que dio luz a las vanguardias —Huidobro es, quizá, el caso más acabado— echó por tierra la herencia del modernismo. La

²⁹ Rodríguez Monegal, «Tradición y renovación», p. 141

³⁰ Emir Rodríguez Monegal, «Prólogo» a *Obras completas*, Juan Carlos Onetti, Aguilar, México, 1970, p. 10

experimentación puso de manifiesto el carácter lúdico del lenguaje, la descomposición del verso y de la sintaxis. Esta poesía evolucionó posteriormente hacia un arte militante propio de la literatura comprometida; es el caso de algunos libros de Neruda en los que el compromiso político tiene preeminencia sobre el lenguaje. A pesar de ello, la poesía comprometida también entró en crisis, y el mismo Neruda tuvo que «cambiar su estética para salvar su literatura»³¹.

En Brasil, las vanguardias tomaron el nombre de Movimiento Modernista. Apoyándose en el futurismo, el Movimiento Modernista se dio a la tarea de romper los lazos con la retórica portuguesa para reinventar la literatura brasileña. Hablamos de autores como Oswald y Mario de Andrade. Aunque de breve duración, el modernismo brasileño sentó las bases para la posterior evolución de la poesía y la narrativa brasileñas.

³¹ Rodríguez Monegal, «Tradición y renovación», p. 141

II. JUAN CARLOS ONETTI

LOS PRIMEROS AÑOS (1909-1930)

Juan Carlos Onetti es una de las figuras más emblemáticas de la ruptura que se puede apreciar en las letras latinoamericanas hacia 1940. Su obra marca un hito en el desarrollo de la narrativa de la región; con ella la novela latinoamericana reclama su lugar dentro de una modernidad de carácter inequívocamente universal.

Onetti nació el 1 de julio de 1909 en Montevideo. Su padre, Carlos Onetti, descendiente de un gibraltareño «que italianizó su apellido por razones políticas»³², era empleado en un depósito de aduana. Su madre, Honoria Borges —cuyo apellido nunca utilizó por razones obvias—, era oriunda del estado de Rio Grande do Sul, una dama esclavista del sur de Brasil. El matrimonio tuvo tres hijos, Raúl, Raquel y Juan Carlos Onetti, el menor.

En aquel tiempo Uruguay tenía una población de aproximadamente un millón de habitantes, de los cuales 300 mil vivían en la capital. La primera presidencia de José Batlle y Ordóñez (1903-1907) había puesto fin al periodo de inestabilidad que siguió a la independencia, y marcó el ingreso del país a una modernidad sostenida por la abundancia de la actividad ganadera. «Para Batlle, el Estado debía intervenir en los problemas sociales y económicos. Debía ser el árbitro entre el capital y el trabajo apoyando al más débil, el trabajo»³³. Por entonces el país contaba ya con una promoción de intelectuales de primerísima importancia: José Enrique Rodó, Florencio Sánchez, Julio Herrera y Reissig, María Eugenia Vaz Ferreira, etc., agrupados en torno a la Generación del Novecientos. Onetti nació en un momento histórico en que Uruguay gozaba de una paz política que no había conocido durante el siglo XIX, aunada a cierta prosperidad económica y al surgimiento de un gobierno popular cuyo apoyo era mayoritariamente urbano.

De la primera infancia de Onetti se ha hecho hincapié en su voraz afición por los libros, fomentada por las lecturas clásicas de la madre y la inclinación del padre por las novelas

³² Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Madrid, 2008, p. 36. El apellido, antes de ser modificado, sería O'Nety.

³³ Arteaga, *Breve historia contemporánea del Uruguay*, p. 126

policiales. Destacan entre los autores más queridos Alexandre Dumas, José Maria Eça de Queiroz y Julio Verne. Mucho se ha dicho, también, de la impronta que dejó en el joven Onetti la lectura del *Eclesiastés*. El propio Onetti afirmaba, en una entrevista, lo siguiente:

Mi principal fuente literaria, en la infancia, cuando ni soñaba con hacer lo que estoy diciendo en homenaje a su talento y simpatía, fue el *Eclesiastés*. Hasta hoy no me lo refutaron de manera convincente. Los hombres que un tipo hizo nacer en Santa María siguen —misteriosamente— muriendo sin culpa y sin que nadie les explique los porqués de llegadas y salidas³⁴.

Además de la lectura, Onetti encontró otra pasión temprana en el cine. Dos veces por semana él y sus hermanos acudían al local ubicado al final de la cuadra en que vivían, donde disfrutaron del lejano oeste norteamericano y de las comedias de Chaplin y Keaton, «bajo los acordes de un pianista que, a un lado de la pantalla, pasaba de un tango a un vals, de un allegro a un adagio y de ahí un molto vivace, tejiendo una irregular trama de climas entre su inspiración y la pantalla»³⁵.

Onetti fue también un voraz lector de la saga de *Fantomas*, a la cual tuvo acceso gracias al esposo de una prima de su padre, a quien conoció después de que la familia dejara su primer hogar en Montevideo para mudarse a Villa Colón en 1922.

Nunca tuvo disposición para el estudio y abandonó el colegio al entrar al liceo. Años después Onetti justificaría esta deserción al afirmar que nunca logró aprobar su curso de dibujo, aunque se sabe que los motivos fueron principalmente económicos. Después de la mudanza a Colón cubrir el costo del traslado diario al centro de la ciudad resultó insostenible. En sus pocos años de vida escolar Onetti obtuvo sus primeros conocimientos de inglés y francés, idiomas en los que acabaría por aprender a leer de manera fluida y que le abrirían las puertas a autores que serían una gran influencia en su obra.

Como afirma Vargas Llosa:

En todo caso, la imagen que estas primeras pistas trazan de ese Juan Carlos Onetti que a sus trece años deja las aulas escolares es la de un muchacho tímido e introvertido, lector apasionado y estudiante remolón propenso a aislarse en la fantasía, sin otra vocación perceptible que sobrellevar la vida lo mejor posible, escapando con frecuencia hacia lo imaginario³⁶.

³⁴ Carlos María Gutiérrez, «Onetti en el tiempo del cometa», en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Juan Carlos Onetti, Arca/Calicanto, Buenos Aires, 1976, p. 211

³⁵ María Esther Gilio y Carlos M. Domínguez, *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti*, Planeta, Buenos Aires, 2003, p. 17

³⁶ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 39

Aunque había hecho el intento por publicar algunos cuentos y poemas a sus catorce años, muy pronto se vio obligado a pasar el tiempo en los más diversos oficios. Trabajó como recepcionista en un consultorio de dentista, como albañil y como ayudante en la cantina del Ministerio de Salud Pública. Una retahíla de trabajos de poca monta con los que se procuraba un ingreso que, aunque mínimo, resolviera la necesidad apremiante de llevar el pan a la boca.

Por entonces Uruguay había dejado atrás los años del batllismo. El reformismo radical que había caracterizado el segundo gobierno de Batlle y Ordóñez (1911-1915) había sido derrotado por la oposición de la Federación Rural y la Liga de Defensa Comercial, ambos «instrumentos de la lucha antirreformista de las clases conservadoras apoyadas por el opositor Partido Nacional»³⁷. La crisis financiera desatada por el estallido de la Primera Guerra Mundial había puesto en entredicho el paradigma del estado de bienestar y la política de conciliación alentados desde el poder por el Partido Colorado.

Una nueva constitución (1919) y una población altamente politizada convirtieron al Uruguay en un país cada vez más identificado con una postura de centro. Los dos partidos tradicionales se transformaron en verdaderas organizaciones de masas y, como consecuencia, fomentaron una cultura democrática no conocida hasta entonces en el continente. Distintas escisiones y la formación de nuevas corrientes políticas comenzaron a trabajar en contra de la radicalización que el reformismo de Batlle había impulsado.

Bajo ese ambiente de incertidumbre y responsabilidad cívica, Onetti trabó amistad con André Giot de Badet, músico y dramaturgo de origen francés ligado a Montevideo por lazos familiares y por su relación con la poeta Delmira Agustini. En aquel entonces, Badet había vuelto a Colón «para borrar la última huella de un destino familiar inmigrante que se había vuelto definitivamente inútil»³⁸. Onetti preparaba, junto con su hermana Raquel y Luis Antonio Urta, una parodia del *Otelo* de Shakespeare que se presentó con éxito en el cine del barrio. A Onetti tocó la adaptación y el papel de Yago. Badet y Onetti trabaron amistad desde la noche del estreno y las visitas del segundo a la quinta de los Giot continuaron hasta la partida definitiva de André. De esa época datan la primera visita de Onetti a un burdel y su primera relación sentimental que, según el propio Onetti, tuvo a sus dieciocho años.

Más tarde, entre marzo de 1928 y febrero de 1929, junto con Luis Antonio Urta y Juan Andrés Carril Urta, Onetti fundó una revista «localista, social, de humor y chismográfica»³⁹ a

³⁷ Arteaga, *Breve historia contemporánea del Uruguay*, p. 133

³⁸ Gilio y Domínguez, *Construcción de la noche*, p. 27

³⁹ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 41

la que titularon *La Tijera de Colón*. Onetti era el encargado de cobrar los avisos que la revista le publicaba a los locales del barrio, tarea difícil y razón última del fracaso económico de la publicación. A pesar de haberse vuelto insostenible como proyecto editorial, *La Tijera de Colón* tuvo cierto éxito gracias a un «Concurso de belleza y lo otro» para el cual, según el propio Onetti:

Había que mandar cupones que salían en *La Tijera*, entonces los novios de las niñas compraban revistas, para quemarlas, pero recortaban los cupones y los mandaban. Nosotros hacíamos un trabajo muy lindo: un mes adelantábamos a una y otro mes a otra. Entonces la desplazada compraba muchas revistas y mandaba más cupones⁴⁰.

En las páginas de la revista Onetti publicó sus primeras narraciones, que quedaron olvidadas hasta que, años después, fueron rescatadas tras una entrevista realizada por el escritor Milton Fornaro al propio Onetti y a Juan Carril Urta. Se descubrió que Onetti había figurado, durante varios números, en los primeros puestos del concurso por «lo otro».

Ese mismo año cambiaría para siempre el curso de la vida de Onetti. La muerte de José Batlle y Ordoñez, la crisis de 1929, sus implicaciones para el país y América Latina, y su encuentro con quien habría de convertirse en su primera esposa iban a dar a su vida un vuelco que lo llevaría lejos de aquel lugar de infancia y adolescencia.

ENTRE MONTEVIDEO Y BUENOS AIRES (1930-1955)

Hacia 1930 Uruguay era un país de aproximadamente 1,8 millones de habitantes. La concentración demográfica en Montevideo representaba la cuarta parte de la población nacional. Hasta entonces, la economía del país era una economía sostenida por la exportación de alimentos —tasajo, carne congelada— y materias primas.

Era una economía de crecimiento hacia fuera y, por lo tanto, una economía dependiente del comercio exterior. Una retracción del mercado externo podía provocar un verdadero cataclismo en el país y eso fue lo que sucedió a raíz de la crisis de la bolsa de Nueva York en 1929⁴¹.

⁴⁰ Onetti, citado en Gilio y Domínguez, *Construcción de la noche*, p. 32

⁴¹ Arteaga, *Breve historia contemporánea del Uruguay*, p. 146

El estallido de la crisis de 1929 obligó a Uruguay a distanciarse de la producción ganadera, que hasta ese momento era el eje sobre el cual giraba la economía nacional. En menos de tres años la industria frigorífica redujo su actividad en un 65%. Como consecuencia, el país abandonó los postulados de la teoría clásica del desarrollo —según los cuales la especialización productiva de los países llevaría, en el largo plazo, a un reparto equitativo de la riqueza— y fomentó un programa de sustitución de importaciones basado en una fuerte participación del Estado en la planeación económica y la industrialización. Este nuevo enfoque, centrado en el desarrollo *hacia dentro*, implicó entre otras medidas la expropiación de las compañías extranjeras de telecomunicaciones, la creación de la Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland, y la de Usinas y Teléfonos del Estado.

En este contexto Gabriel Terra llegó a la presidencia el 1º de marzo de 1931 como candidato electo del Partido Colorado. Su gobierno fue el primero en enfrentarse a la necesidad de liderar un esfuerzo por cambiar el rumbo del país y hacer frente a la crisis económica. Las medidas, sin embargo, se vieron entorpecidas por un sistema que fomentaba la división del poder político en dos órganos: el Poder Ejecutivo y el Consejo Nacional de Administración. Esta estructura, heredada de la Constitución de 1919, llevó a Terra a impulsar un proyecto de reforma constitucional que sentó las bases del golpe de Estado de 1934. Una dictadura que, aunque interpretada como una reacción en contra del batllismo, «fue esencialmente batllista, ya que debió recurrir al estatismo, a la industria sustitutiva de importaciones, al proteccionismo y al dirigismo económico»⁴².

En los siguientes años, el crecimiento económico y demográfico cambió por completo el rostro del país. De ser un islote volcado sistemáticamente hacia el exterior, sostenido por la industria ganadera y, por tanto, un país abrumadoramente rural, Uruguay se convirtió en un país de rasgos modernos. El crecimiento repentino de la capital trajo consigo la aparición del fenómeno de la marginación. La clase obrera irrumpió en la vida política nacional y Montevideo pasó a tener el ritmo de vida propio de una gran metrópoli. Para entonces el peso del ámbito urbano había desplazado —si no por completo al menos en buena medida— el lirismo bucólico y su anecdotismo centrado en la figura del gaucho. De este cambio da cuenta la llamada Generación del Centenario, segunda gran promoción de intelectuales del país, entre quienes destacan Juana de Ibarbouro, Felisberto Hernández, Francisco Espínola y Enrique Amorim.

⁴² *Ibid.*, p. 167

El mismo año de la muerte de Batlle (1929) Onetti conoció a la que se sería su primera esposa, su prima María Amalia, con quien contrajo matrimonio el verano siguiente a la edad de veintiún años. El casamiento se llevó a cabo en Buenos Aires, pero la pareja regresó a Uruguay para instalarse en la casa de Villa Colón. Al poco tiempo, María Amalia y Onetti decidieron partir a Buenos Aires con la esperanza de encontrar mejores oportunidades que las que Montevideo les ofrecía. Así dio inicio la primera aventura de Onetti en la capital argentina.

Después de emplearse en otros tantos trabajos Onetti obtuvo un puesto en una fábrica de silos. Ahí conoció a un hombre apodado Ramonciño⁴³, quien se convertiría en el molde para la figura de Larsen (Junta o Juntacadáveres). Antes de abandonar la empresa nació su primer hijo, Jorge. Vargas Llosa señala que «sabemos pocas cosas de la vida que llevaron Onetti y su primera mujer en Buenos Aires a comienzos de los años treinta, aparte de esos trabajitos varios y mediocres, que dejan adivinar una vida de privaciones para la joven pareja»⁴⁴.

De estos años data la primera versión de *El pozo*, que Onetti adjudicó a la angustia de un fin de semana sin poder fumar, merced a un decreto que prohibía la venta de cigarrillos los fines de semana en la capital. Esta primera versión de la novela fue extraviada y Onetti tuvo que reescribirla años después para su publicación en 1939.

En Buenos Aires, Onetti trabó amistad con Conrado Nalé Roxlo, periodista y guionista argentino quien lo invitó a colaborar en el diario *Crítica* publicando algunos comentarios sobre cine. Onetti, que desde pequeño había mostrado interés por el mundo cinematográfico, aceptó el encargo. Poco más se sabe de su primera estancia en Buenos Aires, a no ser que en 1933 publicó en *La Prensa* su primer cuento: «Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo», y que fue en ese periodo cuando descubrió la obra de Roberto Arlt, de quien le impresionaron especialmente sus «Aguafuertes porteñas». De acuerdo con Verani:

Bien puede ser que gran parte de su biografía se mantenga enterrada en epistolarios o en crónicas dispersas en ambas orillas del Río de la Plata. Su larga etapa bonaerense, en particular, ha quedado en la penumbra, borrada por el terco silencio de un hombre poco amigo de contar pormenores de su pasado, por su naturaleza retraída y la obstinada defensa de su privacidad⁴⁵.

⁴³ Gilio y Domínguez, *Construcción de la noche*, p. 36-7

⁴⁴ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 42

⁴⁵ Hugo J. Verani, «Cartas de un joven escritor» en *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*, Juan Carlos Onetti, edición crítica, estudio preliminar y notas de Hugo J. Verani, Era/LOM/Trilce, México, 2009, p. 14

En 1934, ante el fracaso de su primer matrimonio, Onetti regresó a Montevideo, donde contrajo matrimonio con María Julia, también su prima y hermana de su primera esposa. Recién llegado, Onetti se empleó por un tiempo como vendedor de boletos en el Estadio Centenario. De ahí pasó al Servicio Oficial de Semillas donde por primera vez, solo, alejado de cualquier ajetreo, pudo dedicarse tranquilamente a la lectura y a trabajar en su novela *Tiempo de abrazar*, cuya redacción había iniciado en Buenos Aires.

A raíz de esta novela Onetti conoció a Roberto Arlt. Fue en un viaje a Buenos Aires en el año de 1934. Arlt trabajaba en el periódico *El Mundo*, donde publicaba sus célebres aguafuertes. La anécdota, repetida en más de una ocasión, nos dice que un amigo común, Italo Constantini —a quien apodaban Costia o Kostia— le propuso a Onetti llevarle a Arlt el manuscrito de *Tiempo de abrazar*. Costia conocía a Arlt por haber compartido una infancia remota en el barrio de Flores. Cuando Onetti le entregó el manuscrito en la oficina del *El Mundo*, Arlt comenzó a hojearlo, leyéndolo por fragmentos. Al terminar Arlt miró a Costia y le preguntó si ese año había publicado algo, a lo que Costia respondió que no, que ese año Arlt no había publicado nada todavía. Arlt culpó a las aguafuertes por no tener tiempo para dedicarse a escribir y remató diciendo que si él no había publicado nada, la novela que acababa de leer era la mejor novela escrita en Buenos Aires ese año. Onetti creyó ser la víctima de una sucia trastada de parte de Arlt, quien tuvo que explicar que, por necesidad, por escasez de dinero, había aprendido a juzgar así los textos, hojeándolos en librerías de usado para seleccionar aquellas obras que, según su criterio, valdría la pena comprar. Los tres salieron a tomar algo a un café cercano a las oficinas de *El Mundo* y ahí terminó la historia. El propio Onetti diría: «Finalmente Arlt no logró que ningún editor publicara mi novela. *Tiempo de abrazar* fue enviada a concursos literarios. Jamás fue premiada y finalmente se perdió en alguno de mis viajes»⁴⁶. Uno de esos concursos fue, como ya hemos dicho, al que la editorial estadounidense Farrar & Rinehart convocó en 1941 y a cuya etapa internacional no llegó la novela de Onetti por ser descartada en la selección hecha en Uruguay⁴⁷.

De esta época data la amistad —recogida en su correspondencia— de Onetti con Julio E. Payró, «reconocido intelectual, académico, profesor, crítico de arte y viajero, de sólida formación humanística, situado en las antípodas de Onetti, el sedentario escritor, autodidacta

⁴⁶ Onetti, conferencia dictada en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid el 19 de noviembre de 1973 y reproducida en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 292-294, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1974.

⁴⁷ John Dos Passos, escritor admirado por Onetti, formaba parte del jurado internacional.

y antiintelectual, que nunca terminó secundaria»⁴⁸. También de esta época data su primera publicación en la prensa uruguaya (1937), que apareció en el diario *El País*.

Pero fue el año de 1939 el que traería aparejado un hito en la vida de Onetti. El 23 de junio de ese año fue publicado el primer número del semanario *Marcha*, «que durante 35 años habría de operar como faro de la izquierda uruguaya y referente continental»⁴⁹. Su director, Carlos Quijano, reconocido portavoz de la oposición frente a la dictadura de Terra, invitó a Onetti a colaborar en el semanario como secretario de redacción, puesto en el que permaneció hasta 1941. Entrevistado sobre la fundación de *Marcha* y su relación con Onetti, Quijano afirmaba:

Mire usted —respondió Quijano—, yo era buen amigo de un hermano suyo, el Dr. Raúl Onetti, quien fue profesor adjunto mío en la Facultad de Derecho. Exactamente no le puedo decir cuándo conocí a Juan Carlos Onetti. (Pausa). Han pasado tantos años. (Pausa). Lo cierto es que nosotros resolvimos hacer *Marcha* en el año de 1939, a fines del 38, en momentos en que declaramos muerto a otro semanario que teníamos, para hacer una publicación de mayor significación intelectual y política. Bueno, me encontré con Onetti, no sé ni dónde ni como, a quien ya conocía y de quien tenía además muy buena opinión. Así entró de secretario de redacción de *Marcha*. Con este agregado: nosotros instalamos la redacción de *Marcha* en un lugar muy céntrico de Montevideo, la Plaza Constitución. Ahí tenía yo mi despacho de abogado con otros compañeros. Ahí pusimos la redacción de *Marcha*. Ahí, en una pieza al fondo, vivía Onetti⁵⁰.

Por entonces Onetti ya había publicado algunos de sus primeros cuentos en el diario *La Nación*, gracias a la intercesión de Eduardo Mallea, quien estaba a cargo de sus páginas culturales⁵¹. Como secretario de redacción de *Marcha*, Onetti inauguró una columna a la que tituló «La piedra en el charco», que firmaba como Periquito el Aguador, y una serie de cartas al director que aparecieron en el semanario a partir de 1940 y que Onetti firmaba con el seudónimo de Groucho Marx. Desde las páginas del semanario Onetti expuso su punto de vista sobre el estado de la narrativa uruguaya de aquel tiempo, reivindicando —como veremos más adelante— una

⁴⁸ Verani, «Cartas de un joven escritor», p. 13

⁴⁹ Gilio y Domínguez, *Construcción de la noche*, p. 52

⁵⁰ Fragmento de la entrevista realizada por Fernando Curiel a Carlos Quijano en el verano de 1976, recogida en Fernando Curiel, *Onetti: calculado infortunio*, Premiá Editora, México, 1984, p. 47. La publicación muerta a la que Quijano se refiere es *Acción*.

⁵¹ Mallea publicó los relatos *El obstáculo* y *El posible Baldi* en las páginas culturales del diario *La Nación* en 1935 y 1936 respectivamente.

literatura capaz de mostrar el ser nacional, dotada de un lenguaje auténtico, una literatura donde los uruguayos pudieran verse reflejados; literatura que, para él, no existía hasta ese momento.

1939 es también el año de publicación de *El pozo*, primera novela de Onetti, que apareció en una edición hecha con papel estraza y un falso Picasso en la portada. La tirada consistió de 500 ejemplares y su destino no estuvo exento de controversias. Una parte fue destinada a la librería Barreiro y Ramos, que cumplía con el papel de distribuidor; la mayoría de esos ejemplares fue relegada al olvido en el depósito de la librería, aunque en un comunicado de 1989 la firma aseguraba que el autor retiró la mayor parte del paquete en 1951 y el resto (49 ejemplares) fueron vendidos a lo largo de 20 años gracias a su esfuerzo diligente. El resto de la tirada fue ofrecido en las calles de Montevideo por un grupo de jóvenes entusiastas ligados a *Marcha*, entre los cuales se encontraba Homero Alsina Thevenet, amigo cercanísimo de Juan Carlos Onetti, llamado a convertirse en un eslabón fundamental del mundo de la crítica cinematográfica.

En aquellos años, que el propio Onetti describe a Julio E. Payró como «un torbellino en que su amigo, hoja marchita, revolotea de traducciones a corrección de galeras y diagramas, notas de relleno, armados de página, latas literarias, sueltos políticos y etc.»⁵², nació también la leyenda negra del escritor vagabundo, solitario y melancólico, asiduo de los *dancing* del centro de Montevideo y otros locales nocturnos a los que acudía regularmente a altas horas de la madrugada. Fue en uno de esos boliches donde Onetti escuchó por primera vez el nombre de Junta. Al preguntar por él, Onetti recibió la siguiente respuesta: «*le dicen Junta porque le llaman Juntacadáveres. El hombre está en decadencia y sólo consigue monstruos, mujeres pasadas de edad, de gordura, o de flacura*»⁵³. Cuenta la anécdota que un 6 de enero, en ese mismo lugar, Onetti encontró a Junta recargado sobre la barra. Onetti se dirigió directamente hacia él y le planteó el problema de «un amigo» que no se atrevía a regresar a casa sin un regalo para sus hijos. Tras una breve pausa, Junta le ofreció cincuenta pesos, que Onetti aceptó un poco intimidado.

Onetti dejó las oficinas de *Marcha* en 1941. Su separación del semanario estuvo ligada a diferencias políticas con su director, Carlos Quijano. Ninguno de los dos habló nunca sobre el tema y en los años siguientes sostuvieron una relación de trabajo cercana, lo que hace sospechar que quizá hayan existido otras razones que llevaron a la separación de Onetti de *Marcha*. Al terminar sus labores como secretario de redacción, Onetti entró a trabajar como

⁵² Onetti, carta a Payró del 26 de junio de 1939, en *Cartas de un joven escritor*, p. 97

⁵³ Gilio y Domínguez, *Construcción de la noche*, p. 62. Cursivas en el original.

redactor de Reuters en Montevideo. Al poco tiempo, este puesto lo llevaría a cruzar, una vez más, las aguas del Río de la Plata.

En aquel entonces Onetti frecuentaba el café Metro, donde se reunía, entre otros tantos, el grupo de escritores, periodistas e intelectuales que sería conocido como la Generación del 45, promoción de intelectuales que reconocerá en Onetti al maestro, al lado de Francisco Espínola y José Bergamín.

Onetti es el maestro creacional, el oscuro. Trabaja en la agencia británica Reuter, a pocos pasos del café, y la noche lo encuentra indistintamente en un lugar o en otro. Cuando la guerra ingresa un cable importante en la agencia lo mandan llamar. Vuelve al rato. Enciende otro cigarrillo. Nadie sabe cuándo está atento o abstraído. Se ha extendido «*la leyenda de su humor sombrío y de su acento un poco arrabalero; la leyenda de sus grandes ojos tristes de enormes lentes, la mirada de animal acosado, la boca sensual y vulnerable; la leyenda de sus mujeres y sus múltiples casamientos; la leyenda de sus infinitas copas y de sus lúcidos discursos en las altas horas de la noche*», recordará Rodríguez Monegal⁵⁴.

Del Metro y el Hoyos de Monterrey Onetti guardará algunos de los mejores recuerdos de su vida. Sus correrías en aquellos años van a marcar el camino de su escritura, que comenzaba a perfilar *Tierra de nadie* e iba a encontrar en muchos de sus personajes rasgos de aquella «barra vieja de la alegre caravana», trazos de muchos de sus encuentros —ya fueran regulares o casuales— con mujeres y hombres del entorno.

En 1941 Onetti es trasladado a las oficinas de Reuter en Buenos Aires con el mismo cargo que tenía en Montevideo. Este hecho dio inicio a la primera etapa en que Onetti pudo disfrutar de cierta estabilidad económica y logró, al fin, dedicarse a la escritura de manera regular y cotidiana. La aventura dio inicio con el envío de *Tiempo de abrazar* a cierto concurso de novela convocado por la editorial Losada. La novela de Onetti, eterno maldito en todo concurso literario en que participó, obtuvo el segundo puesto, mientras que la novela *Es difícil empezar a vivir*, de Leonardo Verbitsky, obtuvo el primer premio y fue publicada con el sello editorial de Losada.

La solvencia económica de aquellos años y la madurez intelectual y profesional de Onetti permitieron que, durante su segunda estancia en Buenos Aires, publicara, entre otros, «Un sueño realizado», *Para esta noche* —tercera novela de su autoría dedicada a Eduardo Mallea y publicada en 1943 por la editorial Poseidón— y «Bienvenido Bob», cuento dedicado

⁵⁴ *Ibid.*, p. 67. Cursivas en el original.

a Homero Alsina Thevenet (H.A.T.), quien en 1943 había llegado a Buenos Aires y fue por mucho tiempo compañero de cuarto de Onetti.

Onetti gustaba de pasearse por los callejones del bajo bonaerense. Fue allí, en cierta casa de citas ubicada en la calle Bouchard, donde Onetti vislumbró la idea del prostíbulo que habría de heredar a Larsen, inspirado por un hombre que manejaba una central telefónica desde la cual daba órdenes a tal o cual empleado mientras administraba el negocio.

En Reuter Onetti conoció a quien se convertiría en su tercera esposa, Elizabeth María Pekelharing, holandesa radicada en Buenos Aires desde cuatro años antes. La Peke (como era conocida) ocupaba el puesto de secretaria en la agencia. Aunque estaba comprometida con un holandés amigo de la familia y a pesar de que sus padres desaprobaban fuertemente su relación con Onetti, huyó a México para casarse con él el 12 de abril de 1945.

Eran los años de ascenso del peronismo, que llegaría a la presidencia de Argentina en 1946. Onetti, quien había entrevistado a Perón cuatro años atrás, desconfiaba de la figura del coronel y de las desviaciones a las que un gobierno de ese tipo podía llegar. «Al peronismo Onetti le debe el miedo, el deseo de estar en otro sitio, y en parte la creación de la imaginaria ciudad de Santa María»⁵⁵. Al poco tiempo de haber asumido la presidencia, Perón prohibió los viajes a Uruguay a través del río de la Plata. Onetti —que había dejado las oficinas de Reuter y, después de trabajar un tiempo como secretario de redacción de la revista *Vea y lea*, había conseguido un empleo como publicista en la revista *Ímpetu*— se vio obligado a hacer el largo trayecto vía Paraguay para poder acudir a los funerales de su madre.

Aunque asediado por las restricciones que la situación política en Argentina le imponía, Onetti disfrutó durante esta época (a fines de la década de los cuarenta) de una nueva estabilidad económica y suficiente tiempo libre para dedicarse plenamente a escribir. El trabajo que tenía como publicista le llevaba poco tiempo y bien podía desentenderlo de horarios de oficina.

En aquellos años Onetti conoció a Jorge Luis Borges por intercesión de Emir Rodríguez Monegal. La entrevista se llevó a cabo en La Helvética, una cantina de la calle Florida. Onetti, que había esperado a su contraparte por un rato, tenía ya un par de tragos encima cuando Borges arribó acompañado por Rodríguez Monegal. El encuentro no fue feliz. A Onetti se le ha descrito en reiteradas ocasiones como hosco y retraído, en clara postura defensiva. En cierto punto de la conversación, Onetti lanzó al aire la siguiente pregunta: «Y ahora que están juntos, díganme, explíquenme, ¿qué le ven a Henry James, qué le ven al coso ese?». Borges accedió a

⁵⁵ Gilio y Domínguez, *Construcción de la noche*, p. 101-2

argumentar su punto de vista sobre la obra del estadounidense, a quien admiraba profundamente, aunque seguramente el discurso fue pasado por alto. En el camino de regreso, Monegal preguntó a Borges su opinión sobre Onetti. Borges contestó que le parecía bien y preguntó: «¿Pero por qué habla como un compadrito italiano?». Pasado algún tiempo, Monegal intuyó que, durante toda esa noche, Onetti había arrastrado las sílabas, forzado las palabras como un homenaje a Roberto Arlt, de quien Borges siempre sostuvo una opinión muy baja y que se encontraba en las antípodas del círculo literario en cuyo centro brillaba la figura del propio Borges.

1948 fue también el año en que Onetti descubrió Santa María. En sus propias palabras: «*me cayó así, del cielo, La vida breve. Y la vi. Me puse a escribirla desesperadamente... A tal punto vi el asunto, fue tan poco deliberado, que no sé realmente por qué diablo fue así*»⁵⁶. El manuscrito —que redactó en el pequeño apartamento donde vivía con la Peke— llegó a tener más de setecientas páginas. La novela se publicó en 1950 con el sello de la editorial Sudamericana y su primera edición tardó quince años en agotarse.

Fue entonces cuando Onetti conoció, en una visita a Montevideo, a Idea Vilariño, poeta uruguaya que trabajaba junto a Mario Benedetti en la revista literaria *Número*. Idea tuvo una actitud reticente antes de conocer a Onetti, pero desarrolló, al paso del tiempo, una relación amorosa que saltó de la página a la vida real. Lo que empezó como un intercambio epistolar rápidamente evolucionó hacia una de las relaciones más arrebatadas de la historia de la literatura. Sobre Idea y su relación con Onetti, Vargas Llosa ha escrito:

Sólo una vez hablé con ella, en 1966, y mi memoria conserva todavía la impresión que me causaron su belleza, su elegancia intelectual y lo bravío de su personalidad. Cinco minutos con ella me bastaron para creer a pie juntillas que toda la efervescente mitología que habían fantaseado sobre sus amores con Onetti los mentideros montevideanos no sólo era posible sino estaba probablemente por debajo de la realidad⁵⁷.

Mientras tanto, Onetti se había convertido en padre por segunda ocasión. En 1951 la Peke dio a luz a Isabel María, a quien cariñosamente apodaban Litti. El matrimonio empezaba a irse por la borda; el hastío que causaba en Onetti tener que trabajar en el pequeño departamento se multiplicaba por la presencia de un nuevo inquilino. Su inclinación por la vida nocturna y su

⁵⁶ *Ibid.*, p. 106. Cursivas en el original.

⁵⁷ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 128-9

relación con Idea Vilariño, que se estrechaba cada vez más, pusieron el punto final a su tercer matrimonio.

Poco tiempo antes de terminar su relación con la Peke, Onetti conoció, caminando por las calles de Buenos Aires, a la mujer que habría de acompañarlo por el resto de su vida: Dorotea Muhr, Dolly. La encontró cargando su violín mientras paseaba una tarde con la Peke. Años después afirmaría: «Fue inventada para mí».

Terminada su relación con Pekelharing y mientras escribía la historia del prostíbulo sanmariano regentado por Larsen en *Juntacadáveres* —escritura que fue interrumpida por la aparición de la historia de *El astillero*—, Onetti comenzó a planear su regreso definitivo a Montevideo. El plan prosperó cuando le ofrecieron un puesto en la agencia de publicidad Bastarrica Propaganda. Onetti cruzó otra vez el río en 1955, esta vez de la mano de Dolly.

DE VUELTA EN MONTEVIDEO (1955-1975)

En 1955 Uruguay había experimentado ya los vaivenes políticos de la segunda posguerra. El batllismo había regresado al poder en 1946 con el triunfo de la fórmula compuesta por Tomás Berreta —quien falleció a los cinco meses de haber asumido el cargo— y Luis Batlle Berres, sobrino de Batlle y Ordóñez y líder de la agrupación política conocida como Lista 15, empeñada en la defensa «más fiel de las ideas y del estilo de José Batlle, en renovadas condiciones históricas»⁵⁸. Bajo su figura, la Lista 15 —opuesta a la voz del batllismo «oficialista» que se agrupaba en torno a los hijos de Batlle y Ordóñez en la fracción conocida como Lista 14— triunfó en las elecciones de 1950 y 1954.

Los años de la restauración batllista significaron el desarrollo industrial del país bajo el modelo de sustitución de importaciones, lo que a su vez se tradujo en el fortalecimiento del mercado interno y del papel del Estado como rector de la economía. El programa de nacionalizaciones recibió un nuevo impulso, que alcanzó ahora a la industria de los ferrocarriles, los tranvías y el sistema de aguas.

En política, el ascenso al poder de Andrés Martínez Trueba tras las elecciones de 1950 puso a debate la reforma para sustituir el poder del Ejecutivo por el de un sistema de gobierno colegiado. La medida, apoyada por el opositor Partido Nacional, triunfó, y un nuevo texto

⁵⁸ Arteaga, *Breve historia contemporánea del Uruguay*, p. 183

constitucional fue aprobado en 1952. En la práctica, esto significó «una forma de control de la minoría sobre la mayoría más que como una forma de cooperación política»⁵⁹.

Bajo el liderato de Luis Batlle, el Partido Colorado obtuvo nuevamente la mayoría en las elecciones de 1954. Para entonces la crisis económica que siguió al fin de la Guerra de Corea (1953) y el nuevo proteccionismo de los Estados Unidos y los países de Europa central —que significó el cierre de los mercados más importantes para las exportaciones latinoamericanas—, comenzaron a hacer estragos. Denuncias de corrupción al interior del gobierno se sumaron al descontento popular generado por la inflación. Esto llevó a que el Partido Nacional, con el apoyo de la Liga Federal de Acción Ruralista, ganara las elecciones de 1958 y con ello abriera una etapa de rotación de partidos en la política uruguaya que se prolongaría hasta entrado el último cuarto del siglo.

Como se ve, el Uruguay al que Onetti regresó de manera definitiva después de 25 años de intermitencias y visitas esporádicas, no era el mismo país que había abandonado a la muerte de José Batlle y Ordóñez. Montevideo era el centro urbano, político y económico de un país que había alcanzado un nivel de desarrollo y estabilidad como ningún otro del continente. Uruguay luchaba ahora contra el agotamiento del patrón de reproducción industrial, que llegaba a sus límites en la práctica. A este país, dividido políticamente bajo un sistema bipartidista, regresó Onetti tras su experiencia bonaerense.

Al poco tiempo de haber vuelto a Montevideo, Onetti dejó el empleo en la agencia de publicidad y comenzó a colaborar con el diario *Acción*, que había sido fundado por Batlle Berres en 1948. Como parte de este trabajo, Onetti fue enviado a cubrir una jornada electoral en Bolivia. El viaje dio lugar a una de las experiencias más cercanas de Onetti con la muerte. De camino hacia El Alto, el automóvil en el que viajaba la caravana recibió un disparo que lesionó a uno de sus acompañantes. Al bajar del vehículo, Onetti quedó frente a un campesino que le apuntaba con una carabina, mientras lo acusaba de ir a El Alto a votar contra la revolución. El episodio no tuvo mayores consecuencias aunque, una vez terminado, Onetti se percató de que una de las esquirlas de bala le había perforado el sombrero.

Meses más tarde, por intercesión de Zelmar Michelini, Onetti fue nombrado director del sistema de Bibliotecas de Montevideo. Permaneció en el cargo hasta su salida definitiva del país en 1975. Como director del sistema de bibliotecas Onetti disfrutó de suficiente tiempo libre para dedicarse de lleno a su obra. Ayudó que, al poco tiempo de tomar el empleo, su

⁵⁹ *Ibid.*, p. 195

natural propensión al ausentismo y el tedio que le provocaban las labores de funcionario público lo llevaron a olvidarse de su trabajo por completo.

Bajo estas condiciones, a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta fueron publicados *Para una tumba sin nombre*, «Jacob y el otro» —que, presa de la maldición de Onetti, obtuvo sólo una mención en un concurso convocado por la revista *Life en español*—, *La cara de la desgracia* y *El astillero*, novela publicada en Buenos Aires por la Compañía Fabril Editora en 1961.

Por esos años Onetti, cada vez con más asiduidad, llegaba a su casa y se metía en la cama, en la que permanecía el mayor tiempo que podía. Allí leía, escribía, recibía amigos, amaba, bebía, construía un mundo en posición horizontal por derecho natural de la pereza. [...] El alcohol era una compañía privilegiada que debía graduar en un límite sutil y lábil si quería escribir. Se estimulaba con la mitad de una Benzadrina combinada con un vaso de vino aguado para conseguir una mayor desinhibición⁶⁰.

También por esos años la obra de Onetti comenzó a ser leída en círculos cada vez más amplios. A la leyenda negra de su personalidad vino a sumarse la de ser uno de los más grandes escritores renegados; alejado de la vida pública, concentrado sólo en la producción de su obra y en la consecución de sus amores imposibles. En 1962 Onetti recibió el Premio Nacional de Literatura y cinco años más tarde su novela *Juntacadáveres* (1964) —cuya redacción se había visto interrumpida por la historia de *El astillero*— figuró como finalista del Premio Rómulo Gallegos, aunque no resultó ganadora⁶¹.

Onetti recibió varias invitaciones para viajar fuera del país y participar en algunos congresos y coloquios de primer orden. En 1966 asistió al Congreso del Pen Club Internacional, en la ciudad de Nueva York, que fue presidido por Arthur Miller. Onetti viajó acompañado, entre otros, por Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Pablo Neruda, Ernesto Sabato y Carlos Martínez Moreno. Sobre la presencia de Onetti en dicho congreso Vargas Llosa ha escrito:

Vaya sorpresa que me llevé al conocer en persona a ese escritor cuyas historias me habían sugerido una personalidad descollante. Tímido y reservado hasta la mudez, no abrió la boca en las sesiones del congreso e incluso en las reuniones pequeñas, entre amigos, a la hora de las comidas o en el bar, solía permanecer silencioso y reconcentrado, fumando sin descanso⁶².

⁶⁰ Gilio y Domínguez, *Construcción de la noche*, p. 141

⁶¹ El premio fue para la novela *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa.

⁶² Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 182

La relación de Onetti con Idea, que sobrevivía a pesar de los desplantes y arrebatos de ambos, se había vuelto más tormentosa. En una ocasión, al enterarse que Onetti convalecía, Idea se presentó en casa de Dolly. Días después ambas mujeres charlaron. De acuerdo con la propia Idea la conversación avanzó de la siguiente manera:

[Dolly] *Me dijo que me envidiaba porque podía escribir esos poemas. 'Yo lo quiero tanto... pero no puedo expresar todo lo que lo quiero', dijo, 'me da envidia que tú puedas decirle esas cosas. Pero hay algo que yo no entiendo. ¿Cómo es que queriéndolo así, de esa manera, tú puedes andar después con otros? Yo no podría', me dijo. 'Es distinto', le contesté. 'Tú lo tenés y yo no. Vivo sola, soy joven, a veces me paso años sin verlo, no puedo estar dependiendo de un hombre que se acuerde dentro de tres meses que existo. Ahora, lo que yo tampoco comprendo es cómo hacés tú para tolerar su relación conmigo y con otras mujeres'. 'Mirá', me dijo, 'lo que lo hace feliz a él me hace feliz a mí. Y yo quiero que sea feliz'*⁶³.

Después de *Juntacadáveres* Onetti entró en un periodo de escasa producción literaria. Pocos fueron los relatos que vieron la luz a fines de los sesenta y principios de los setenta, aunque destacan algunas recopilaciones de su obra, como la publicada por la editorial Aguilar en 1970. De esta época datan también «La novia robada» (1968) y *La muerte y la niña* (1973), novela corta con la que Onetti regresó al género después de casi diez años de silencio.

Los años en que la producción literaria de Onetti decayó fueron, por otra parte, muy agitados en la vida política del país. Casi podría decirse que la proclividad de Onetti al retiro crecía de manera proporcional a la agitación de la sociedad uruguaya. Tras el periodo de rotación política que se inició en 1958 y como herramienta para hacer frente a la crisis económica de la segunda posguerra, en 1967 se aprobó una nueva constitución que restablecía el poder ejecutivo unipersonal, dotándolo de mayores atributos.

El país que hasta entonces se vanagloriaba de ser excepcional en el contexto latinoamericano por su cultura democrática, su nivel educativo y su larga tradición cívica —certificada por el nulo intervencionismo militar en la vida pública—, comenzó a sufrir los estragos de lo que Marini llamó «el nuevo anillo de la espiral»⁶⁴, que no es otra cosa que el agotamiento del proceso de industrialización que, a partir de 1950, se puede apreciar en las economías latinoamericanas como consecuencia de una nueva división internacional del

⁶³ Citado en Gilio y Domínguez, *Construcción de la noche*, p. 144

⁶⁴ Marini, *Dialéctica de la dependencia*, p. 66-77

trabajo: las etapas inferiores de la producción industrial se trasladaron a los países dependientes, y las etapas superiores permanecieron en manos de las economías centrales.

Este estado de excepción en la vida política y económica del país se tradujo en el colapso del estado benefactor:

La sociedad uruguaya, que había vivido bajo el paraguas del estado benefactor, comenzó a sentir la inseguridad laboral, temor a ver disminuir su nivel de vida; en definitiva, inseguridad ante un futuro que se vislumbraba peor que el presente. Nada más angustiante para un pueblo que tener la prosperidad en el pasado y no en el futuro. Así, el futuro deseado del “Uruguay feliz” se convirtió en el futuro temido del Uruguay en crisis⁶⁵.

La crisis económica se tradujo en crisis política, y ésta en la aparición de corrientes y escisiones al interior de los partidos tradicionales. El cisma resultó en la elección de Óscar Gestido como presidente de la república en 1966. Su muerte el mismo año en que asumió el cargo llevó a Jorge Pacheco Areco a ocupar su lugar en la presidencia.

El descontento popular frente a las políticas de estabilización impulsadas por Pacheco Areco hizo eco en el clima mundial del año 1968. A esto se sumó, por otra parte, el auge de una de las guerrillas urbanas de mayor éxito en el continente, el MLN-Tupamaros, cobijada por el triunfo de la revolución cubana. La guerrilla, que surgió en 1963 como el brazo armado del Partido Socialista, tuvo su apogeo durante la presidencia de Pacheco Areco y los primeros años de su sucesor, Juan María Bordaberry. La guerrilla abrevaba tanto del pensamiento socialista como del nacionalismo arraigado en la clase media uruguaya; su dirigente, Raúl Sendic, fue durante muchos años sindicalista y militante del Partido Socialista.

El aumento de la violencia —que incluyó algunos secuestros políticos organizados por el MLN-Tupamaros⁶⁶— sentó las bases para que el ejecutivo concentrara poco a poco mayor poder. Finalmente, como consecuencia directa de la fuga de varios miembros de la dirigencia tupamara de la cárcel de Punta Carretas en 1971, Pacheco Areco delegó en las Fuerzas Armadas la persecución de los grupos subversivos. Uruguay entró en un estado de excepción que la mayoría de sus habitantes creía, hasta entonces, imposible.

«A las elecciones del 28 de noviembre se llegó en un clima de gran polarización e inseguridad»⁶⁷. A pesar de algunos esfuerzos por reformar la Constitución y permitir la

⁶⁵ Arteaga, *Breve historia contemporánea del Uruguay*, p. 235

⁶⁶ Dan Mitrione en 1970 y Geoffrey Jackson, embajador británico, en 1971.

⁶⁷ Arteaga, *Breve historia contemporánea del Uruguay*, p. 257

reelección de Pacheco Areco, la fórmula ganadora fue la de Juan María Bordaberry y Jorge Sapelli, del Partido Colorado. Los primeros años de la presidencia de Bordaberry fueron los más álgidos del enfrentamiento entre las Fuerzas Armadas y la guerrilla, lo cual condujo a una presencia cada vez mayor de las primeras en la vida política del país. Se decretó el estado de guerra interno y se inició una campaña que desmanteló el aparato militar de la guerrilla a comienzos de 1972.

Sin embargo, una vez concluida la guerra en contra del MLN-Tupamaros, las Fuerzas Armadas emprendieron una campaña abierta en contra del sistema político. Bordaberry, quien había quedado aislado de la sociedad por el desafortunado episodio que llevó a la detención de Luis Batlle Berres, quedó atrapado entre los ataques que los militares lanzaron en contra del viejo y caduco sistema político. Como un último recurso, el presidente claudicó al pactar con las Fuerzas Armadas: cedió sus funciones al aparato militar sin renunciar al cargo. Se instauraba la dictadura militar que había de permanecer en el gobierno uruguayo hasta 1985.

Con la dictadura el país entró en un clima de represión inspirado en la doctrina de la seguridad nacional, desarrollada por Golbery do Couto e Silva al inicio de la dictadura militar brasileña (1964). Se crearon órganos de represión como el Consejo de Seguridad Nacional (Cosena) y se desató una fuerte persecución en contra de todas las fuerzas de la izquierda uruguaya. No sólo se clausuró el Congreso: se disolvieron sindicatos, se intervinieron los medios de comunicación, la universidad y, en general, fueron censurados todos los órganos que sostuvieran una postura crítica hacia la dictadura.

Si nos hemos detenido en detallar las circunstancias políticas y sociales en que se instauró la dictadura militar en Uruguay, no ha sido solamente por la importancia que tuvo para la historia contemporánea del país, sino porque es precisamente la dictadura militar la que va a ocasionar el exilio definitivo de Onetti a España en 1975, a raíz de un incidente relacionado con un concurso literario⁶⁸.

En 1973, *Marcha* había convocado, según su costumbre, a un concurso de cuento y a uno de ensayo. A pesar de ser vigilada por los censores de la dictadura, la revista había logrado mantenerse abierta gracias a los esfuerzos de Quijano. Onetti figuraba entre los miembros del jurado de cuento, junto con Mercedes Rein y Jorge Ruffinelli. Aplazado por algunos contratiempos, el fallo del jurado, que debía emitirse en el mes de diciembre, no fue emitido sino hasta enero del siguiente año. El cuento ganador fue «El guardaespaldas», de Nelson

⁶⁸ Importa, además, subrayar el deterioro de la vida política y social del país en la medida en que muchas de las interpretaciones de *El astillero* apuntan al colapso del Uruguay durante los años sesenta. Por otra parte, las circunstancias en que Onetti partió de Montevideo son tema de algunas de sus obras posteriores.

Marra. Aunque el voto del jurado fue unánime, el dictamen fue publicado con una nota de reserva, en la cual Onetti señalaba que el cuento «contiene pasajes de violencia sexual desagradables e inútiles desde el punto de vista literario». El cuento fue publicado en la revista el 8 de febrero.

La historia narra el vínculo homosexual entre el comisario protagonista del cuento y su guardaespaldas, así como la muerte violenta del jerarca a manos de una organización guerrillera. El episodio, lejanamente vinculado a la historia del comisario Morán Charquero, quien había sido ajusticiado por un comando guerrillero del Movimiento de Liberación “Tupamaros”, dio a las autoridades dictatoriales un argumento perfecto para cerrar la molesta publicación, para calificar el cuento de “pornográfico” y para desatar su furia contra los implicados⁶⁹.

El resultado fue la detención de los colaboradores del semanario en la Jefatura Central. A pesar de haber obtenido un voto favorable en las instancias de justicia pertinentes, los acusados fueron trasladados al Cilindro Municipal —cárcel improvisada en un viejo estadio de básquetbol—. Entre los detenidos estaban Carlos Quijano, Hugo Alfaro (por ese entonces jefe de redacción), Nelson Marra (autor del cuento, trasladado después al penal de Punta Carretas), Mercedes Rein y Juan Carlos Onetti. Los últimos dos fueron trasladados al Sanatorio Etchepare por razones de salud, donde permanecieron vigilados por los cuerpos policiales hasta el 14 de mayo, día en que finalmente se decretó su libertad⁷⁰.

En la clínica Etchepare Onetti recibió la improbable visita de Idea Vilariño. El encuentro ha sido relatado por Idea en un texto que, según su propio testimonio, redactó la noche de su encuentro para no olvidarlo. Fue la última vez que Onetti e Idea coincidieron.

En aquel entonces se preparaba ya un número dedicado a la obra de Onetti en *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid, núm. 292-294, octubre-diciembre 1974, 750 p.) y *El astillero* había sido elegida por el Instituto Italo Latinoamericano de Roma como novela extranjera del año. Con tal excusa Onetti viajó a Italia y de ahí a Francia. A su regreso a Montevideo pidió su jubilación del puesto que aún tenía como director de bibliotecas municipales. Pocos meses después Onetti viajó a Buenos Aires. El autor de *El pozo* había

⁶⁹ Pablo Rocca, «Los últimos días montevidianos de Onetti», en *Fragmentos*, núm. 20, Florianópolis, 2001, p. 109-10, disponible en: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/6516/6019>

⁷⁰ Una crónica detallada de los días que transcurrieron entre la publicación de «El guardaespaldas» y la detención de Onetti, así como de las vicisitudes de sus traslados, puede encontrarse en Gilio y Domínguez, *Construcción de la noche*, p. 169-202.

recibido ya la invitación a participar en un congreso en Madrid, donde existía una fuerte campaña para facilitar su salida de Uruguay. Onetti partió de Buenos Aires rumbo a Madrid el año de 1975, se iniciaba un exilio del que no volvería jamás.

EL EXILIO: MADRID (1975-1994)

El mismo año de su llegada a España, una edición de los cuentos completos de Onetti fue publicada en Barcelona. Dolly consiguió un empleo como parte de una orquesta de cámara y la pareja alquiló un pequeño departamento donde Onetti pudo dedicarse de nuevo a cultivar el vicio de la lectura de novelas policiales, mientras pasaba el día recostado en su cama.

El desarraigo que causó el exilio tuvo repercusiones en su escritura. Al momento de partir, Onetti trabajaba en una novela que continuaba la saga de Santa María. Durante dos años Onetti no escribió una sola palabra. En 1979 Onetti rompió el silencio con la aparición de *Dejemos hablar al viento*, publicada por la editorial Bruguera. La novela, cuyo personaje principal es el comisario Medina, iba a mostrar parte del desencanto que provocaba en Onetti la distancia de su ciudad natal.

El éxito editorial de la novela ayudó a consolidar la presencia de Onetti en España y al poco tiempo le permitió gestionar la adopción de la nacionalidad española. La caída del régimen de Franco, por otra parte, había permitido una reapertura de los canales de difusión cultural y una democratización de la participación ciudadana.

El fin de la censura luego de la muerte de Franco, la emergencia de una España que recuperaba sus instituciones democráticas, beneficiaron la actividad intelectual y editorial en un amplio abanico de propuestas que indirectamente favorecieron la difusión de su obra. La agencia EFE le ofreció publicar un artículo mensual muy bien pagado, que Onetti aprovechó para sumar ingresos, escribiendo diversos artículos hasta 1982⁷¹.

En este ambiente, rodeado de homenajes y compromisos dentro y fuera de España, Onetti fue postulado al Premio Miguel de Cervantes a fines de 1980. Entre los escritores postulados estaban Octavio Paz y Juan Rulfo. Para sorpresa de todos, incluido el propio Onetti, el premio fue a parar a sus manos. Por primera vez en su carrera Onetti consiguió evadir la maldición que lo había llevado a fracasar en cuanto concurso literario o premio al cual se presentara. Con el Premio Cervantes, la obra de Onetti obtuvo mayor difusión; las comodidades económicas que

⁷¹ Gilio y Domínguez, *Construcción de la noche*, p. 212-3

supuso, así como la prolongación de la dictadura en su país de origen, hicieron que el exilio en Madrid adquiriera un carácter cada vez más permanente.

Mientras tanto, en Uruguay, la primera etapa de la dictadura instaurada en 1973 —que fue la más dura por sus niveles de represión y censura—, había cedido paso a un intento de las Fuerzas Armadas por crear un nuevo pacto sobre la base de la doctrina de la seguridad nacional, y un modelo económico neoliberal. El proyecto de Constitución propuesto por las Fuerzas Armadas fue rechazado por la población uruguaya en el plebiscito de 1980. Cinco años más tendrían que pasar para que el poder regresara a manos civiles.

Fue un periodo de reajuste dirigido hacia la apertura democrática. El esfuerzo se consumó con la firma del acuerdo del Club Naval, suscrito por los partidos políticos y los dirigentes de las tres ramas de las Fuerzas Armadas, para realizar elecciones a fines de 1984 y entregar el poder en marzo de 1985.

Los cambios en la vida política uruguaya que hemos apuntado a lo largo de este capítulo, ligados al agotamiento del patrón de reproducción industrial, desencadenaron no sólo la escisión de los partidos tradicionales, sino su ruptura con el espíritu democrático de la «Suiza de América». Una vez más, a través de una progresiva violencia extraeconómica —la de la dictadura militar— se concretó el reacomodo de fuerzas que sentó las bases para un nuevo patrón de reproducción (exportador de especialización productiva), sobre el cual comenzaron a girar las economías regionales una vez consolidado el proceso de apertura democrática⁷².

Con el fin de la dictadura, Onetti recibió reiteradas invitaciones del presidente electo, Julio María Sanguinetti, para volver a Uruguay.

Poco después de obtener el gobierno en las elecciones nacionales de 1984, Julio María Sanguinetti lo llamó por teléfono con el fin de invitarlo a la ceremonia de asunción del poder. Para muchos se había convertido en una especie de símbolo literario del exilio y la expectativa popular por el retorno de los miles de uruguayos diseminados por el mundo era tan fuerte como la que se centraba en la liberación de quienes permanecían dentro de las cárceles⁷³.

Sin embargo, Onetti permaneció escéptico; mantuvo la distancia que a lo largo de su vida lo separó de la política uruguaya⁷⁴. El nivel de popularidad que le dio el Premio Cervantes, así

⁷² Para un análisis de los distintos patrones de reproducción del capital en América Latina y su articulación con los movimientos del capital a escala mundial, véase «Patrón de reproducción del capital: una alternativa en el análisis económico», en Osorio, *Crítica de la economía vulgar*, p. 33-85

⁷³ Gilgio y Domínguez, *Construcción de la noche*, p. 227

⁷⁴ Si bien guardó distancia de los círculos de la política, Onetti siempre se pronunció a favor de las clases dominadas de su país, en su lucha por la justicia y la dignidad que la dictadura les había arrebatado.

como su creciente participación en diversas instancias literarias internacionales, lo llevaron a convertirse en una figura paradigmática del exilio uruguayo y en una de las voces más buscadas para expresar su opinión sobre el tema.

En 1987 Onetti publicó su siguiente libro, *Cuando entonces*. La novela parecía ser la última piedra del edificio literario que Onetti había construido a lo largo de toda su carrera. El texto fue mejor recibido en España que en los círculos literarios del Río de la Plata. Según el propio Onetti, una nueva generación de jóvenes escritores apuntaba a destruir todo lo que les había sido heredado; paradójicamente Onetti ya formaba parte más de una tradición literaria que de un movimiento de ruptura en las letras de su país.

A partir de 1989 el encierro en el apartamento de Madrid, de por sí férreo y voluntario, se volvió más pronunciado. Una cirugía llevó a Onetti a instalarse definitivamente en cama. Hacía lo que a él más le gustaba: leer novelas policiales. Sobre esta última etapa en la vida de Onetti, Vargas Llosa ha dejado las siguientes líneas:

Los últimos años de su vida, en Madrid, Juan Carlos Onetti los pasó acostado. No porque estuviera enfermo, pues, pese a las grandes cantidades de alcohol que había consumido en su vida y a los achaques naturales de la edad, se conservó bastante bien hasta el final, de cuerpo y de espíritu. Más bien por desinterés, desidia, una cierta abulia vital y esa neurosis pasiva que cultivó toda su vida ahora acrecentada por la vejez. Se levantaba y salía alguna vez, desde luego, pero era algo excepcional en una rutina cotidiana que por lo general transcurría en su piso madrileño, él en pijama, la barba crecida y los ralos cabellos revueltos, tumbado en la cama, leyendo novelas policiales y el vaso de whisky siempre en la mano⁷⁵.

Un año antes de morir Onetti publicó su última novela, *Cuando ya no importe* (1993), que había comenzado a escribir en 1978 como uno de aquellos «grandes proyectos literarios» a los cuales a menudo se refería, y que invariablemente terminaron por diluirse en una serie de esbozos. En la novela reaparece Santa María, ahora Santamaría, dividida en tres ciudades distintas. La historia revela muchas de las marcas que el exilio imprimió sobre la vida del autor, así como un último intento de renovación en el estilo que caracteriza toda la prosa onettiana.

Onetti murió el 30 de mayo de 1994 en Madrid, ciudad donde vivió los últimos 19 años de su vida. Su obra, como hasta aquí hemos podido apreciar, estuvo siempre ligada al devenir histórico de América Latina. «De una manera en que Onetti no pudo querer ni sospechar, esta obra es una criatura de América Latina, es decir, del tiempo y la circunstancia en que fue

⁷⁵ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 213

concebida»⁷⁶. Si hemos querido referirnos a lo largo de este capítulo a los avatares de la vida política y económica del Uruguay, ha sido con la intención de mostrar esa circunstancia histórica que fue caldo de cultivo para la narrativa de Onetti. Si el hombre es fruto de determinadas circunstancias, también lo es su obra. A ella nos referiremos en el siguiente capítulo.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 230

III. LA OBRA

El presente capítulo, aunque dedicado a recorrer la obra de Onetti desde sus primeros relatos y su incursión en el periodismo, no pretende hacer un análisis exhaustivo de la misma, sino profundizar en las piedras angulares de su producción literaria a fin de entender la temática y las preocupaciones que explora su narrativa, la cual marca un cambio en el curso de las letras latinoamericanas y forma parte de un movimiento de renovación que sienta las bases para toda producción posterior.

LITERATURA Y PERIODISMO (1933-1950)

Onetti publicó su primer relato a raíz de un concurso internacional convocado por el diario *La Prensa*, de Buenos Aires. Los diez cuentos que resultaron ganadores aparecieron en la edición del 1º de enero de 1933. El texto de Onetti llevaba por nombre «Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo» y narra el recorrido de Víctor Suaid por las calles del centro de Buenos Aires mientras acudimos al proceso mental —asociación de imágenes e ideas—, que su solitario caminar por la ciudad guía. Sobre «Avenida de Mayo...» Verani comenta:

Estamos ya muy lejos del sicologismo y del naturalismo de la narrativa anterior: la ruptura y renovación es evidente. No se pretende racionalizar la experiencia del protagonista, no se analizan las motivaciones de sus actitudes, sino que, por el contrario, se recoge el fluir de su conciencia, los recuerdos, ensueños, deseos y pensamientos que se cruzan desordenadamente en su mente, mientras camina, solo y cansado, en la gran ciudad. En este cuento nos encontramos con uno de los procedimientos narrativos más utilizados en la literatura del siglo veinte: el monólogo interior indirecto⁷⁷.

Acudimos entonces a un relato cuya técnica narrativa rompe con el orden cronológico y lineal de toda la narrativa anterior. Se da preeminencia al mundo interior del personaje y no al acontecimiento, lo que importa es retratar el proceso de conciencia de Suaid —primer solitario en la larga lista de personajes onettianos— en su deambular a través del caos ciudadano. Suaid

⁷⁷ Hugo J. Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, Monte Ávila Editoriales, Caracas, 1981, p. 268-9

es un nuevo tipo de personaje: evasivo, melancólico, indiferente, de quien no vale la pena hablar si no es a través del laberinto de recuerdos e imágenes que enlazan el hilo de su conciencia. Detrás de todo este paseo está la ciudad. No se trata ya de un pasado idílico, rural, gauchesco; Suaid es uno de tantos hombres y mujeres atrapados entre los aparadores y los anuncios espectaculares. Desde sus inicios, la narrativa de Onetti trata de dar cuenta de otro país, el que tiene por fuerza centrípeta a Buenos Aires —o Montevideo—, y sus habitantes en constante fuga.

De los cuentos anteriores a la publicación de *El pozo*, resulta de primerísima importancia «El posible Baldi» (1936), publicado en las páginas culturales del diario *La Nación* por intercesión de Eduardo Mallea. El relato narra la conversación de Baldi con una mujer de origen extranjero, probablemente alemán, cuyo encuentro permite al personaje inventar vidas pasadas, más vivas, reales y necesarias que la suya propia. Aunque al inicio del relato hay oportunidad para adentrarnos en la conciencia de Baldi —de la misma manera en que en «Avenida de Mayo...» habíamos asistido a la asociación de ideas en el pensamiento de Suaid—, lo que aquí interesa destacar es la aparición de una de las constantes en toda la narrativa de Onetti: la necesidad de la fuga —escapismo imaginario— de la realidad a través de la invención de otras vidas posibles. La ficción, en este caso la de la vida pasada de Baldi en Sudáfrica como cazador de negros o como miembro de la Legión Extranjera, es un aliciente para soportar la miserable existencia que nuestro personaje apenas sobrelleva.

La vida consiste íntegramente de ilusiones personales, de pequeñas farsas que dan razón para vivir. Todos los personajes de Onetti viven participando de estas mentiras, del juego; todos son actores de un drama, un drama que no es real, sólo fingen hacer algo, pero lo que hacen no tiene importancia, son actos vacíos, parte de la farsa eterna, del juego patético que se convierte en parte vital de todos ellos. Y también en parte de todos nosotros: vivimos actuando, y si se quiere, fuera de nosotros mismos, engañándonos, buscando en ambos lados, en la realidad y en la fantasía, la justificación de nuestra existencia⁷⁸.

En *La vida breve*, la relación entre realidad y fantasía evolucionará a tal grado, que permitirá a la recurrente fuga de Baldi —ahora Brausen— hacia la ficción dar un salto cualitativo, el de apropiarse de la ficción al punto de convertirla en el espacio de lo real. En el cuento leemos:

⁷⁸ *Ibid.*, p. 272

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.

Mientras que en este relato, el personaje (Baldi) se inclina claramente en favor de la ficción de sí mismo —al grado que termina por adoptarlo en la farsa que crea para la mujer de origen alemán—, conforme el tema se consolida como uno de los pilares de la narrativa onettiana, los personajes de sus historias comenzarán a empujar cada vez más la delgada línea que separa la ficción de la realidad, hasta convertirse en personajes de su propia imaginación.

Años después, como secretario de redacción de *Marcha* (1939), Onetti escribió la columna «La piedra en el charco», que firmaba como Periquito el Aguador. De acuerdo con el propio Onetti, se trataba de una «columna de alacraneo literario, nacionalista y antiimperialista»⁷⁹, desde la cual nuestro escritor se pronunciaba en favor de una literatura capaz de definir el ser uruguayo más allá de la tradición bucólica y romántica que había primado en las letras nacionales hasta ese momento. El título de la columna era una metáfora sobre la desolación del panorama de la literatura rioplatense: Periquito el Aguador se empeñaba «en arrojar su piedra semanal en la desolación del charco vacío»⁸⁰, aquella vieja escuela de la literatura que poco o nada había alcanzado en su esfuerzo por dotar al país de una tradición narrativa capaz de valerse por sí misma.

En uno de los primeros artículos publicados en *Marcha* Onetti afirmaba:

Hemos hablado de nuestras gentes y lugares, frondosamente, sin perdonar nada. Pero no hay una literatura nuestra, no tenemos un libro donde podamos encontrarnos. Ausencia que puede achacarse al instrumento empleado para la tarea. El lenguaje es, por lo general, un grotesco remedo del que está de uso en España o un calco de la lengua francesa, blanda, brillante y sin espinazo. No tenemos nuestro idioma; por lo menos no es posible leerlo. La creencia de que el idioma platense es el de los autores nativistas, resulta ingenua de puro falsa. No se trata de tomar versiones taquigráficas para los diálogos de los personajes. Esto es color local, al uso de turistas que no tenemos. Se trata del lenguaje del escritor; cuando aquél no nace de su tierra,

⁷⁹ Juan Carlos Onetti, *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca-Calicanto, Buenos Aires, 1976, p. 15

⁸⁰ *Ibid.*

espontáneo e inconfundible, como un fruto del árbol, no es instrumento apto para la expresión total. No hay refinamiento del estilo capaz suplir esta impotencia ingénita⁸¹.

Como se puede apreciar a partir de este fragmento, Onetti comenzó por hacer una crítica al modo en que el lenguaje había sido utilizado como mero instrumento para hacer una copia del mundo rural, calca que, a fin de cuentas, sólo servía como atracción localista y cercenaba la complejidad social del país. Por otra parte, la narrativa uruguaya se había construido sobre moldes viejos y ajenos importados desde Europa y, por tanto, incapaces de abarcar el conjunto de aspiraciones que la realidad latinoamericana reclamaba. Onetti disparaba contra los autores que, intentando promover una literatura uruguaya, sentían «la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos»⁸², a pesar de nunca haber pisado el campo y de haber residido toda su vida en Montevideo.

La preponderancia de la capital sobre el campo y su decadente actividad ganadera, en contraposición a la abundancia de relatos bucólicos y el desinterés de los escritores nacionales por la vida citadina, se convertiría en otro de los reclamos de Onetti hacia el *status quo* de la narrativa uruguaya. En uno de los artículos firmado por Periquito el Aguador acusaba:

Entretanto Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita. [...] Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan. [...] ¿Por qué irse a buscar los restos de un pasado con el que casi nada tenemos que ver y cada día menos, fatalmente?⁸³.

Desde la perspectiva de Onetti, era ilógico pensar al Uruguay sin Montevideo, y era precisamente eso lo que la literatura nacional había hecho hasta el momento. No existía, al menos no de manera sistemática, un intento capaz de dar cuenta de los avatares de la vida urbana, en un momento histórico que estaba, precisamente, marcado por la migración del campo a la ciudad, el crecimiento espontáneo de los núcleos urbanos y la aparición del fenómeno de la marginación como rastro del carácter dependiente de los países de América Latina. Esta contradicción y el esfuerzo por subsanarla marcaría, desde la aparición de «Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo», el conjunto de la obra de Onetti.

⁸¹ Onetti, «Una voz que no ha sonado», en *Réquiem por Faulkner*, p. 18

⁸² Onetti, «Literatura nuestra», en *Réquiem por Faulkner*, p. 28

⁸³ *Ibid.*

Desde «La piedra en el charco», Onetti reflexionó también sobre el oficio de escritor. A pesar de haber definido su columna como nacionalista y antiimperialista, para él la escritura no estaba ligada a ninguna función política o académica. En uno de sus artículos, Onetti se refería a la situación de los escritores que habían dejado de escribir para sumarse a la lucha política de la siguiente manera:

Quando un escritor es algo más que un aficionado, cuando pide a la literatura algo más que los elogios de honrados ciudadanos que son sus amigos, o de burgueses con mentalidad burguesa que lo son del Arte, con mayúsculas, podrá verse obligado por la vida a hacer cualquier clase de cosa, pero seguirá escribiendo. No porque tenga un deber a cumplir consigo mismo, ni una urgente defensa cultural que hacer, ni un premio ministerial para cobrar. Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia⁸⁴.

Esta apuesta lo llevó a mantenerse alejado de los principales centros de difusión política, los cuales, por otra parte, privilegiaban las obras que eran producidas bajo los cánones del naturalismo costumbrista contra el cual Onetti lanzaba su insistente piedra desde el semanario.

Entre 1940 y 1941 Onetti publicó, también en *Marcha*, una serie de cartas al director firmadas con el seudónimo de Groucho Marx. En ellas, además de referirse a la guerra de forma recurrente, publicó algunos elogios a escritores cuya obra reconocía y admiraba, como Roberto Arlt, William Faulkner y Louis-Ferdinand Céline. En estas cartas se encuentran las primeras y quizá únicas manifestaciones de Onetti sobre la vida política, al tiempo que nos muestra sus influencias tanto literarias como filosóficas. En una de las cartas, hablando acerca del panorama literario de la posguerra, Onetti afirmaba: «El acontecimiento literario más importante de esta mal despachada decena de años que vamos a considerar, continúa siendo, guste o no guste, el existencialismo»⁸⁵. Esta aseveración marcará también el desarrollo de su obra, ya que a través de ella Onetti cuestionó, insistentemente, la condición de la existencia humana. Su vida, como ya hemos visto, será un corolario a sus propias palabras: «Creemos —los chismes siguen rondando— que la única misión del escritor, como tal, es aislarse de todo ajeteo y barullo literatoso para realizar su obra, pobre o rica, comprendida o no; pero suya»⁸⁶.

Al hablar de la participación de Onetti en *Marcha*, hemos querido destacar su postura frente al panorama literario de Uruguay y hacer hincapié en aquellos rasgos de la crítica que

⁸⁴ Onetti, «Literatura y política», en *Réquiem por Faulkner*, p. 36

⁸⁵ Onetti, «Nada más importante que el existencialismo», en *Réquiem por Faulkner*, p. 147

⁸⁶ Onetti, «Si hubiéramos ido», en *Réquiem por Faulkner*, p. 184

nos parecen esenciales para entender el estilo y los temas que adopta su narrativa, la cual pone en práctica toda la crítica que había planteado desde su puesto como secretario de redacción del semanario.

Onetti publicó su primera novela, *El pozo*, el mismo año en que comenzó a trabajar en *Marcha*. La primera edición del libro constó de 500 ejemplares y no corrió con mucha suerte. Se trata, sin embargo, de uno de los eslabones más importantes de la cadena narrativa no sólo de Onetti, sino de la literatura latinoamericana del siglo XX. *El pozo* es una novela confesional. Eladio Linacero, sentado al borde de los cuarenta años, se decide a escribir su historia, «la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños». Este acto, el de decidirse a escribir acerca de sí mismo, es para Linacero, como lo será después para muchos de los personajes de Onetti, la única salida posible, la última salvación para soportar la vida. La escritura es, en este caso, una herramienta que permite a Eladio dejar de lado el tedio que le provoca el mundo que mira desde la ventana. Solitario, hosco, el personaje debe recurrir a la ensoñación como mecanismo de defensa contra el mundo: «Eladio Linacero dispone de un recurso para soportar esa neurosis que lo incomunica con el resto de los seres humanos: la ficción, mundo que, a diferencia del real, puede modelarse a capricho del modelador»⁸⁷.

Para Eladio Linacero los sueños, que puede moldear gracias a la imaginación, no sólo le permiten soportar su vana existencia, sino que suelen convertirse en materia propia de la vida cotidiana. Con esto queremos decir que, para los personajes de Onetti, los sueños no son una forma de evasión automática de la realidad, sino una parte esencial y necesaria de la misma, con lo cual la experiencia del personaje cambia, se desarrolla gracias al impulso creador de la ensoñación. El acto creador de la escritura incide de manera directa sobre la realidad del personaje y no lleva, como podría pensarse, una marca indeleble de rendición. La imaginación es capaz de cambiar el mundo.

El impulso creador nace de la imposibilidad de realización vital, de la esterilidad de una vida que reclama transformación. Su refugio en los sueños no es una evasión de la realidad en aventuras esotéricas o en fantasías inverosímiles; es un intento de hacer realidad su mundo ensoñado, de expandir y complementar la vida. De la misma manera que en los surrealistas,

⁸⁷ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 34

aquí la invención imaginativa no es una evasión de la realidad sino una expansión de la existencia del hombre⁸⁸.

El pozo rompe con la estructura tradicional de la novela en América Latina. En el relato impera el conflicto interior del personaje, lo cual lo convierte en una novela con vocación universal. *El pozo* habla sobre los conflictos del hombre, «pretende revelar la interioridad del protagonista, representar emociones y conflictos humanos, sin recurrir al análisis psicológico, como se hacía en la novela que le precede en Latinoamérica»⁸⁹. No hay un encadenamiento lógico que guíe la acción, lo que aquí priva es el flujo interior del personaje, libre sobre cualquier tipo de estructuración tradicional del relato. La novela ya no es vista como anécdota, la narrativa se aproxima a la lírica, haciendo mayor énfasis en su dimensión expresiva. Se trata de dar cuenta de estados subjetivos: «su prosa viene saturada de alusiones y evocaciones que expanden el sentido de lo narrado»⁹⁰.

Es así como *El pozo* perfila ya el resto del universo narrativo de Onetti. Desde el arquetipo del protagonista hasta el uso del lenguaje, la aparición de la novela marca, a pesar de haber pasado casi desapercibida en los círculos intelectuales del Río de la Plata, la más temprana muestra de un cambio esencial en las letras latinoamericanas. Este será el camino a seguir por la narrativa de la región a lo largo del siglo XX.

Antes de llegar a Santa María Onetti publicó otras dos novelas, *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943), y redactó una más, la extraviada *Tiempo de abrazar*, que dio origen a la incansable lista de derrotas literarias de Onetti y a cuyo destino ya nos hemos referido en el primer capítulo de este trabajo. De *Tierra de nadie* se ha dicho que «los fragmentos que la componen no se integran en un todo coherente [...] Espasmódico y protoplásmico, el libro es una sucesión de cuadros sin denominador común»⁹¹. La acción transcurre en el Buenos Aires de la posguerra y sus personajes son todos marginales, descritos por el propio Onetti como el tipo de indiferente moral que, a su parecer, comenzaba a reproducirse a orillas del Río de la Plata en aquellos años. Siguiendo la huella de Dos Passos —la novela está hecha a base de pequeños episodios que van dando forma al libro, como en *Manhattan Transfer*—, Onetti muestra el clima social y político de la Argentina de aquel momento. Aparece por primera vez Larsen, que es descrito como un hombre «bajo y redondo». Los personajes de la novela

⁸⁸ Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, p. 80

⁸⁹ Hugo J. Verani, «Dos ensayos en torno a dos novelas de Onetti», en *Cuadernos hispanoamericanos*, p. 417

⁹⁰ *Ibid.*, p. 421

⁹¹ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 63

adolecen de la necesidad de huir, es el caso de Aránzuru, quien alberga la esperanza de poder partir a Faruru, última isla virgen de la Polinesia, a pesar de tener la seguridad «de que todo aquello era mentira, la isla, el viaje, una mentira que se iba extendiendo, falseando la tarde». La idea de partir a la Polinesia es, por otra parte, una muestra del aprecio de Onetti por el Tahití de Gauguin, que a fines de los años treinta fue tema recurrente de su correspondencia con Payró. Como comenta Verani:

El nombre de la isla proviene de una serie de grabados en madera de Gauguin, *Te Faruru*, que en lengua maorí significa «aquí se hace el amor». Para Onetti, su deseo de vivir en una choza en el fin del mundo, abandonado al arte en tierras remotas, como hace Gauguin en las Islas Marquesas, donde va en busca de pureza y paz, es tanto un refugio contra la materialidad de la sociedad burguesa como una forma de vida artística⁹².

Faruru interesa como un antecedente directo de Santa María, lugar imaginario al cual dedicar horas de ensoñación, como destino incierto y escape de la marginación del mundo contemporáneo.

Por su parte, *Para esta noche*, publicada por la Editorial Poseidón en la capital argentina, narra la historia de Luis Ossorio Vignale, abogado de una ciudad imaginaria, aunque porteña, que vive cercado, en constante asedio por sus convicciones políticas. «Pese a la advertencia del autor, y a sus “sucesos”, *Para esta noche* [...] no propone en definitiva un texto político. Más bien, en su más honda, fidedigna, onettiana instancia, las aventuras indeclinable, intransferiblemente privadas de su personaje central»⁹³.

Para Vargas Llosa, «es la mejor de las primeras tres novelas de Onetti»⁹⁴, pues en ella alcanza un estilo propio, a pesar de acusar una fuerte influencia de Faulkner y de la novela policial norteamericana. Se trata de la novela más políticamente comprometida de Onetti, narra un golpe de estado, la resistencia de un miembro de la guerrilla, la persecución del jefe de la policía secreta y, al mismo tiempo, la historia de amor entre Ossorio y Victoria Barcala, la niña de 12 años que extiende su presencia en las páginas de la novela. La figura femenina no contaminada por el paso del tiempo provoca en el antihéroe onettiano el abanico más amplio de sentimientos, se trata de un *leitmotiv* que florecerá a lo largo de toda la obra de Onetti.

⁹² Verani, «Cartas de un joven escritor», p. 23. Cursivas en el original.

⁹³ Curiel, *Onetti: calculado infortunio*, p. 101

⁹⁴ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 67

Durante la década de los cuarenta Onetti publicó varios relatos. El primero de ellos, «Un sueño realizado» (1941), marca la pauta para entrar en el terreno donde realidad y ficción —esto es, realidad objetiva y mundo onírico— se cruzan, se traslapan, formando al mismo tiempo una unidad indivisible. Se trata, de acuerdo con Vargas Llosa, de su «primera obra maestra»⁹⁵, y acusa ya el indiscutible talento de Onetti como cuentista. La historia es narrada por el viejo Langman, un empresario de teatro arruinado. En ella se cuenta la historia de la representación de un sueño, el de cierta mujer que un día llegó ante el empresario del teatro con la petición de montar en escena un sueño que tuvo y quisiera volver a ver: «Es algo que yo quiero ver y que no lo vea nadie más, nada de público. Yo y los actores, nada más. Quiero verlo una vez, pero que esa vez sea tal como yo se lo voy a decir y hay que hacer lo que yo diga y nada más». En el sueño, de acuerdo con el diálogo de la mujer:

Hay algunas personas en una calle y las casas y dos automóviles que pasan. Allí estoy yo y un hombre y una mujer cualquiera que sale de un negocio de enfrente y le da un vaso de cerveza. No hay más personas, nosotros tres. El hombre cruza la calle hasta donde sale la mujer de su puerta con la jarra de cerveza y después vuelve a cruzar y se sienta junto a la misma mesa, cerca de mí, donde estaba al principio.

Langman, el empresario, ofrece sus servicios para montar el sueño con la ayuda de Blanes, viejo conocido y amigo quien comulgará con la mujer en la consecución del proyecto. La escena teatral termina con la mujer recostada en la acera y una caricia del hombre sobre su rostro. Blanes será quien se encargue de cumplir con ese papel. La solución del relato —la muerte de la mujer en el escenario— es el punto de encuentro entre el mundo de lo real y el mundo onírico. Como afirma Cueto:

«Un sueño realizado» es el primer relato en el que los temas de Onetti se establecen claramente. La alternancia que viven sus personajes entre el deterioro de lo real y la redención del mundo de los sueños va a repetirse a lo largo de su obra. Esta técnica de contrastes entre un mundo y otro subraya su conflicto esencial, la derrota y el destierro de los hombres en la realidad. Desde el punto de vista de los narradores escépticos, sombríos de Onetti, el precio de ese universo de los sueños parece ser la locura o la muerte⁹⁶.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 65

⁹⁶ Alonso Cueto, *Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra*, FCE, Lima, 2009, p. 29

Si «Un sueño realizado» inaugura las relaciones entre lo vivido y lo soñado en la narrativa onettiana, la publicación de «Bienvenido, Bob» en las páginas de *La Nación* el 12 de noviembre de 1944, inaugura otro de los temas recurrentes que atravesarán la visión pesimista y desoladora de toda su obra: la decadencia del ser humano. Se trata, sin lugar a dudas, de la obra de un autor consumado. En ella, el narrador-personaje nos invita a escuchar la historia de su venganza. Se trata de una venganza oculta, deleite personal, al presenciar la decadencia de Bob —hermano de Inés, que por un tiempo fue su novia y con quien tuvo intenciones de casarse antes de que Bob interviniera— al paso de los años. En el relato, Bob acusa al narrador de ser un viejo sin ambiciones, un derrotado que no merece el amor de Inés, lo que termina por romper la relación («Usted no se va a casar con ella porque 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»). La acusación tiene por contrario la imagen limpia, nítida y llena de futuro que el narrador traza del Bob de aquel tiempo. La historia termina en el mismo punto donde comienza: el narrador reencuentra a Bob años más tarde, ahora Roberto, una caricatura del joven lleno de ambiciones («construir una ciudad infinita en la costa») y promesas que había conocido. La bienvenida silenciosa al mundo adulto que el narrador ofrece a Bob cada tarde en el café es la venganza consumada por un paraíso perdido. «Nadie amó a mujer alguna con la fuerza con que yo amo su ruindad, su definitiva manera de estar hundido en la sucia vida de los hombres».

Esta forma de corrupción del ser humano, el deterioro de un estado de paz y bienestar del alma que llega con la vida adulta, estará presente a lo largo de toda la obra de Onetti. Considerado un momento de ruptura, de declive y decadencia, esta transición recuerda que, sin embargo, el «mundo de los adultos, de los que ya no viven en el proyecto y la ilusión, es el mundo verdadero. El envejecimiento [...] puede definirse como un aprendizaje de la realidad, como una destrucción de los sueños, como un descubrimiento del “mundo de los adultos”»⁹⁷. Por otra parte, la técnica del relato muestra la madurez narrativa de Onetti y un estilo consumado. A partir de este momento la figura del narrador-personaje, capaz de mostrar, ocultar y tergiversar distintos aspectos del relato, se consolida como una elección consciente en la narrativa onettiana. Vargas Llosa señala:

[se trata de] ese intermediario que, casi siempre, será el eje de las historias de Onetti, un protagonista o un testigo que revela, oculta o descoloca los datos con sabiduría para despertar

⁹⁷ *Ibid.*, p. 40

la expectativa, relativizar la anécdota impregnándola de incertidumbre y de ambigüedad, y de administrar esos secretos que rondan por los cuentos y novelas dejándonos la sensación de que nunca llegamos a conocer de veras todo lo que pasó, de que leemos sólo una parte de la historia⁹⁸.

Onetti publicó varios relatos más en las páginas culturales del diario *La Nación* antes de 1950. Aunque estos relatos pueden considerarse de cierta importancia en el conjunto de su obra, hemos elegido no hablar aquí sobre ellos ya que los principales temas y problemáticas sobre los cuales gira su narrativa han sido ya delineados. De los años previos a la publicación de *La vida breve* cabe señalar los cuentos: «Regreso al Sur» (1944), «Esberj en la costa» (1946) y «La casa en la arena» (1949), todos aparecidos en la misma publicación periódica de la capital argentina.

LA VIDA BREVE Y LA FUNDACIÓN DE SANTA MARÍA (1950)

Publicada por la editorial Sudamericana en 1950, *La vida breve* marca un hito dentro de la narrativa onettiana y en el desarrollo de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. De acuerdo con Vargas Llosa:

Es la novela más trabajada de Onetti y una de las más ambiciosas de la literatura latinoamericana, de una audacia y originalidad comparables a las de los mejores narradores del siglo XX, una novela en la que el tema que estuvo acechándolo desde sus primeros escritos, la fuga de los seres humanos a un mundo de ficción para escapar a una realidad detestable, alcanza una nueva valencia, gracias a la sutileza y buen oficio con que está desarrollado⁹⁹.

Ese mundo de ficción es el territorio imaginario de Santa María. Juan María Brausen, personaje central de la novela, desarrolla la idea de Santa María como parte de un guión cinematográfico que le ha sido encargado por Julio Stein. Poco a poco la ciudad imaginada irá emancipándose de su creador, hasta el punto de irrumpir en el mundo real como una existencia autónoma. El mundo de la ficción reclama su lugar en el mundo real, al grado de sustituirlo como escenario de la acción de los personajes. Juan María Brausen crea, esto se verá conforme avance la anécdota, un mundo —una ciudad— al cual poder escapar, huir de la realidad en la cual está

⁹⁸ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 74

⁹⁹ *Ibid.*, p. 92-3

inmerso, viajar a otra vida posible para dejar de ser uno mismo. Sobre la creación Santa María, Onetti ha dicho:

Yo viví en Buenos Aires muchos años, la experiencia de Buenos Aires está presente en todas mis obras, de alguna manera; pero mucho más que Buenos Aires, está presente Montevideo, la melancolía de Montevideo. Por eso fabriqué a Santa María, el pueblecito que aparece en *El astillero*: fruto de la nostalgia de mi ciudad.

Más allá de mis libros no hay Santa María. Si Santa María existiera es seguro que haría allí lo mismo que hago hoy. Pero, naturalmente, inventaría una ciudad llamada Montevideo¹⁰⁰.

La anécdota del libro se desdobra en tres espacios (tres vidas). El primer espacio es el de Juan María Brausen, desgastado por su relación con Gertrudis, por su trabajo mediocre en una agencia de publicidad y por sus amistades. El segundo es el mundo de Juan María Arce, personaje en el que Brausen encuentra un escape al tedio y a través del cual entabla una relación de dominio con la Queca (Enriqueta Martí), su vecina. Arce es, podríamos decir, un papel que Brausen ha encontrado a la mano; interpretándolo puede convertirse en otro, apenas separado por una pared de su vida cotidiana. Por último está el espacio que ocupan Díaz Grey, Elena Sala y Santa María. Personajes hechos con el molde del propio Brausen y una ciudad imaginaria que, como ya dijimos, se convertirá en el espacio real de la acción. Brausen huye a Santa María, donde encuentra que los personajes que había imaginado llevan vidas propias, paralelas e independientes. El viaje a través del cual cada una de estas creaciones obtiene su autonomía será el tema de estudio del siguiente capítulo.

Pero la fundación de Santa María no sólo interesa como consolidación de un proceso que había despuntado tempranamente en el conjunto de la obra de Onetti —el de la fuga al mundo de la ficción como recurso para soportar el tedio y la agonía de la vida—: Santa María será, a la manera del Yoknapatawpha County de William Faulkner, la ciudad-escenario de buena parte del resto de su obra. Onetti dedicó su vida a construir, con sabia paciencia, la historia de una ciudad imaginaria, vuelta real, donde personajes nacieron y murieron dejando atrás una estela de tiempo y una generosa herencia para la literatura latinoamericana. Como afirma Verani: «*La vida breve* es la novela que inicia el periodo de plena madurez creadora de Onetti, una nueva apertura en las letras hispanoamericanas, culminación y síntesis de las contribuciones verdaderamente significativas de su arte narrativo»¹⁰¹.

¹⁰⁰ Onetti, «La literatura: ida y vuelta», en *Réquiem por Faulkner*, p. 197

¹⁰¹ Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, p. 94

En el centro de Santa María

Si hay una historia que brille en el centro mismo de los anales de Santa María, ésta es la historia de Larsen —Junta o Juntacadáveres—. Como bien ha apuntado Fernando Curiel al referirse a la excepcionalidad de Larsen dentro del universo creativo de Onetti:

Lleva razón quien sostenga que Onetti no construye, en debida técnica, personajes sino espectros de personajes. Salvo, a mi juicio, un caso legendario: E. Larsen o Junta o «Juntacadáveres» o Junta Larsen. Comparados con él, Díaz Grey y Juan María Brausen y Jorge Malabia, por citar ejemplos categóricos, no son otra cosa que vagas presencias¹⁰².

Quizá por ello las referencias a la historia del célebre prostíbulo sanmariano regentado por nuestro personaje aparecen con mayor frecuencia en los relatos y novelas posteriores a la publicación de *La vida breve* que cualquier otro episodio de la historia de la ciudad. Esta excepcionalidad característica de Larsen-personaje ha contribuido (entre otras tantas virtudes) a que las novelas de la saga en cuyo centro brilla su figura se hayan asentado como la base del universo de Santa María. Sobre estas novelas (*El astillero* y *Juntacadáveres*) hablaremos en este parágrafo.

A pesar de haber publicado *Para una tumba sin nombre* nueve años después de *La vida breve* —novela cuyo escenario es también la ciudad imaginada por Brausen—, la saga de Santa María adquiere otro punto de referencia sólo con la publicación de *El astillero* once años más tarde, en 1961. La idea de la historia le vino a Onetti, según su propio testimonio¹⁰³, mientras se encontraba escribiendo *Juntacadáveres*, gracias a una visita a un viejo astillero en quiebra que existía en Buenos Aires, donde la persona encargada continuaba las actividades diarias sin hacer caso al embargo que había sido decretado sobre el astillero. La idea conmovió a tal punto a Onetti que detuvo la redacción de *Juntacadáveres* para dedicarse de lleno a la escritura de *El astillero*.

¹⁰² Curiel, *Onetti: calculado infortunio*, p. 117

¹⁰³ La anécdota, recogida en Rómulo Cosse (ed.), *Juan Carlos Onetti. Papeles críticos*, Linardi y Risso, Montevideo, 1989, p. 197, puede consultarse también en Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 147-8.

La novela narra el regreso de Larsen a Santa María cinco años después de haber sido expulsado de la ciudad a causa del prostíbulo que regentara en la casita de la costa. A su regreso, Larsen es contratado como gerente general de Petrus y Cía. en Puerto Astillero, donde cortejará a la hija idiota de Jeremías, Angélica Inés, mientras intenta detener la trama que Gálvez y Kunz, los otros empleados de la compañía, han puesto en marcha para encerrar al viejo Petrus. Aunque la anécdota tiene valor en sí misma, la novela interesa aquí por desarrollar la noción —inaugurada en *La vida breve*— de que la ficción, representada como imaginación o ensoñación, es un ingrediente fundamental de la vida cotidiana del hombre, lo mismo que un mecanismo de salvación frente al fracaso y la derrota, frente a la miseria del mundo. Como apunta Muñoz Molina en su prólogo a la novela:

El mundo entero de Onetti y el de Santa María están aquí, su fascinación doble por la pureza y la corrupción, por la dulzura de los sueños y la herrumbre siniestra del desengaño y fracaso, todo resumido, concentrado en una pequeña ciudad inexistente y en unos pocos personajes, sobre todo en Larsen, también apodado Juntacadáveres o Junta, el héroe o contrahéroe más querido por Onetti, y también uno de los mejor perfilados, de los más memorables en la literatura en español del siglo XX¹⁰⁴.

Durante mucho tiempo, la crítica vio en *El astillero* una metáfora de la decadencia de Uruguay, en particular, y de América Latina, en general. A esta interpretación ayudó el que la novela estuviera dedicada a Luis Batlle Berres, sobrino de José Batlle y Ordóñez y representante de la corriente neobatllista en el Uruguay. La así llamada metáfora coincidía, hacia comienzos de la década de los sesenta, con el declive del patrón industrial de desarrollo en los países de la región, enfrentados al agotamiento del modelo de sustitución de importaciones y a una nueva división internacional del trabajo, donde las etapas inferiores de la producción industrial fueron delegadas a los países dependientes¹⁰⁵. Al enterarse de esta interpretación de la novela, Onetti comentó: «No me interesa ese tipo de novela. No hay alegoría de ninguna decadencia. Hay una decadencia real, la del astillero, la de Larsen»¹⁰⁶.

Tres años después de *El astillero*, Onetti publicó *Juntacadáveres*, novela que completa el triángulo fundacional sobre el cual se levanta la saga sanmariana y cuyo manuscrito había

¹⁰⁴ Antonio Muñoz Molina, «Un lugar, una atmósfera», prólogo a *El astillero*, Juan Carlos Onetti, Seix Barral, Barcelona, 2002, p. 10

¹⁰⁵ Véase Marini, *Dialéctica de la dependencia*, p. 66-75

¹⁰⁶ Onetti, entrevistado por Rodríguez Monegal, en Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 153-4

quedado interrumpido años atrás. Cronológicamente, los hechos narrados en la novela anteceden tanto a los acontecimientos de *La vida breve* como a los de *El astillero*; se trata de la aventura y fracaso de Larsen —apodado Juntacadáveres— y el prostíbulo que levanta en una casita con la ayuda de María Bonita, Irene y Nelly. La anécdota tiene como fondo el vaivén social y político de Santa María, desde la oposición que encabeza el padre Bergner —quien volverá a aparecer como personaje central en *La muerte y la niña* (1973)— hasta el ala radical encarnada por Lanza, español que trabaja en *El Liberal* y quien, con dotes de historiador, lleva a cabo el registro de la historia del prostíbulo. A la trama de Larsen se suma, por último, la historia de Jorge Malabia y Julita Bergner, viuda de Malabia, cuya relación es un vehículo para explorar la locura, destino de muchos de los personajes de Onetti que tratan de evadir la realidad, en este caso la de la muerte de Federico, hermano de Jorge y esposo de Julita.

Juntacadáveres figuró como finalista del Premio Rómulo Gallegos en 1967, sin embargo, como ya hemos apuntado, la novela *La casa verde* de Mario Vargas Llosa fue la ganadora del certamen. Mucho se ha hablado sobre este capítulo en la larga marcha de la derrota que Onetti supo sortear a lo largo de su vida. Resulta curioso, sin embargo, que ambas novelas giren alrededor de la historia de un prostíbulo. El tema, si así podemos llamarlo, ha hecho a Vargas Llosa afirmar que *Juntacadáveres* es la historia «más ilustrativa sobre el subdesarrollo social, económico y cultural de Santa María [...] Como la pobreza, la explotación, la ignorancia, los prejuicios, la anomia y la desesperanza, el burdel es uno de los símbolos característicos del subdesarrollo»¹⁰⁷. Este subdesarrollo, sin embargo, no opaca el carácter universal de la novela, como bien apunta Verani:

La novela ilustra un principio clave de la escritura de Onetti: la identificación de la condición del hombre con la del artista, en el sentido de que toda actividad humana, por humilde o perversa que sea, debe enriquecer las posibilidades vitales, es decir, toda empresa humana debe ser guiada por el afán de perfección¹⁰⁸.

El hecho de que *La casa verde* haya sido ganadora del premio, subraya el papel que la obra del uruguayo cumplió en el desarrollo de las letras latinoamericanas: como precursor del cambio que venimos apuntando, en 1967 Onetti, iniciador de la ruptura, «llega demasiado tarde para poder disputar seriamente el premio a Vargas Llosa»¹⁰⁹, de la misma manera en que veinte

¹⁰⁷ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 169

¹⁰⁸ Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, p. 218

¹⁰⁹ Rodríguez Monegal, «Prólogo», p. 18

años atrás su prosa no tuvo suficiente resonancia para competir en contra de la literatura encarnada por el peruano *Ciro Alegría*¹¹⁰.

Sobre el origen del prostíbulo que regentara Larsen en Santa María, el cual finalmente sucumbe a la presión del bloque conservador dando paso a la escena que liga la novela directamente con el final de *La vida breve* —pues en ella acudimos a la expulsión de Larsen de Santa María—, Onetti declaró:

El sueño nació en mí en una casa de citas de la calle Buchardo, frente al Luna Park, años ha. Al salir de la habitación pedimos un taxi. Nos pasaron a una especie de patio, de patio misterioso, y en ese patio había un tipo manejando una centralita telefónica. [...] Durante la espera y por habernos hecho pasar a ese patio, tal vez se le ocurrió a Larsen la idea —y después el sueño— del prostíbulo perfecto. Y pensé que no, no era el prostíbulo perfecto: era el sueño de una casa de citas perfecta. Pero por razones económicas tuvo que restringirse a lo que fue¹¹¹.

Las ramas del árbol sanmariano

En 1959 Onetti publicó *Una tumba sin nombre*, novela que a partir de su segunda edición fue rebautizada como *Para una tumba sin nombre*. Se trata de «una vasta metáfora de la creación literaria; su tema esencial es el propio acto creador»¹¹². En ella se nos presenta la historia de Rita —prostituta tísica que mendigaba en una estación de trenes de Buenos Aires llevando un chivo a costas— y Jorge Malabia, el adolescente sanmariano a punto de completar su transición al mundo de los adultos. La historia de la relación entre Rita y Jorge —que se remonta al tiempo en que Rita trabajó como empleada en casa de los Malabia y culmina con su muerte (y entierro) en Santa María— está, sin embargo, atravesada por distintos intermediarios que alteran los hechos al punto de no saber si la historia realmente sucedió o de qué forma.

Díaz Grey es el narrador principal del relato, aunque a través de él escuchemos las voces de Jorge Malabia y Tito Perotti. La narración pone en marcha un mecanismo de representación dentro del cual el relato se fragmenta al punto que la historia narrada pasa a segundo plano. No es posible distinguir la fabulación de la realidad; el mismo Díaz Grey termina por admitir que

¹¹⁰ El episodio en el cual la novela *El mundo es ancho y ajeno*, de *Ciro Alegría*, resultó ganadora del concurso internacional convocado por la editorial Farrar & Rinehart el año de 1941, está retratado en el primer capítulo de este trabajo. Onetti participó en el certamen con el manuscrito de su novela *Tiempo de abrazar*.

¹¹¹ Onetti, «Creación y muerte de Santa María», entrevista recogida en Onetti, *Réquiem por Faulkner*, p. 223

¹¹² Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, p. 44

escribió la historia haciendo uso de «algunas deliberadas mentiras» y sin saber a ciencia cierta si todo aquello realmente sucedió. Dentro de este río de posibilidades, de formas distintas de contar la historia de Rita, se esconde, sin embargo, el sustrato existencial de la novela, la certeza de que el acto creador de la escritura (de la invención o fabulación), es un mecanismo para evadir el tedio de la vida. Como Díaz Grey afirma en el último párrafo de la novela: «Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla [la historia] me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas».

Después de partir al exilio en 1975, Onetti publicó dos novelas más que giran alrededor de Santa María: *Dejemos hablar al viento* (1979) y *Cuando ya no importe* (1993). Aunque ninguna de ellas tuvo la resonancia de las novelas anteriores, volver a ellas es necesario ya que, en conjunto, presentan un nuevo rostro del mítico lugar fundado por Juan María Brausen, y cierran el ciclo que se inició con *La vida breve* cuarenta años atrás.

La primera de estas dos novelas, *Dejemos hablar al viento*, es un híbrido, una historia que repite muchas historias pasadas, un manuscrito con una importante carga autorreferencial¹¹³. Dividida en dos partes —la primera de las cuales transcurre en la imaginaria Lavanda, nueva ciudad cuyo referente obligado es Montevideo—, la novela narra la historia de Medina, el comisario y pintor fracasado que vuelve a Santa María para huir de su derrota, impelido por la necesidad de redimirse, de volver a un pasado perdido e irrecuperable. Entre personajes y situaciones que vuelven desde los lugares más diversos de la narrativa onettiana, Medina se separa de las «vidas breves que tuve en Lavanda», para volver a Santa María, donde se ve envuelto en el triángulo amoroso que conforma con Julián Seoane —probablemente hijo suyo— y Frieda, la amante que es asesinada, casi seguramente, por el propio Medina.

En la novela, Santa María parece haber cobrado conciencia de ser un producto de la imaginación de Brausen, para muestra basta mencionar el letrero que cuelga a la entrada de la ciudad, donde se lee: «ESCRITO POR BRAUSEN». Los personajes no quedan ajenos a esta enfermedad: hablan de las acciones que llevaron a cabo en otras historias, repiten diálogos deformados, parecen estar representando una parodia deliberada de episodios anteriores. En la novela aparece Larsen redivivo, aconsejando a Medina que siga el camino de Brausen para inventarse la Santa María que más le convenga. Entre la multitud de reapariciones está, por

¹¹³ Para un estudio detallado de la autorreferencia textual y la reescritura de distintas historias en *Dejemos hablar al viento* véase, Hugo J. Verani, «Onetti y el palimpsesto de la memoria», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Iberoamericana/Vervuert Verlag, Frankfurt, 1989, p. 725-32, disponible en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih>

último, la del Colorado, pirómano del cuento «La casa en la arena» que, en complicidad con Medina y Díaz Grey, prenderá fuego a la ciudad imaginaria.

La desaparición de la ciudad bajo las llamas es, el propio Medina así lo afirma, la razón de su regreso a Santa María. Como la larga lista de antihéroes que lo precedieron, Medina y su historia son otro intento fracasado por evadir la realidad. Medina vuelve a Santa María buscando un lugar que ya no existe, la ciudad a la que llega no es la misma ciudad de la que partió, su derrota es la de querer volver a una realidad —a un pasado idealizado— que no tiene cabida en el mundo real. Agobiado por el asesinato de Frieda y el suicidio de Julián, la única salida que Medina encuentra es la de destruir el mundo que habita: prender fuego a la casa.

El ciclo sanmariano, que parecía haber concluido con *Dejemos hablar al viento*, se cierra con la publicación de la última novela de Onetti, *Cuando ya no importe*. La obra, construida a manera de un diario escrito por Carr, personaje central que se traslada desde Montevideo (Monte) a Santa María —ahora Santamaría—, no tuvo una gran acogida. La crítica ha señalado que, «aunque tiene chispazos esporádicos del viejo brillo, carece de espina dorsal y de estructura y sus cuadros y episodios son retazos que apenas se articulan entre sí»¹¹⁴.

La novela narra las experiencias de Carr durante el tiempo que estuvo instalado en Santamaría como consecuencia de la construcción de una represa a orillas del río. La ciudad ha cambiado, distanciándose de aquel pueblo al que llegó Larsen con la intención de establecer un prostíbulo. Ahora se encuentra dividida en tres secciones y su crecimiento se acusa en la presencia de compañías extranjeras y el mestizaje de la población. La historia muestra el desenlace de la relación entre Díaz Grey y la hija de Jeremías Petrus, Angélica Inés, quienes contrajeron matrimonio en *Dejemos hablar al viento*. Su relación es una muestra más de la desviación a la locura, ya que entre ambos se establece una relación donde Díaz Grey juega el papel de padre protector, al tiempo que Angélica Inés adopta el papel de su hija: «La tomé con dulzura, sin agresión, lento, paciente. La convencí de que éramos padre severo a hija traviesa. No me importa decirle que vivimos en pleno incesto. Y muy felices».

La trama de la novela involucra la relación entre Josefina, empleada de la finca Petrus, y su madre, doña Eufrosia, quien atiende en su lugar de trabajo a Carr y a los empleados de la compañía estadounidense encargada de levantar la represa. Eufrosia se ha hecho cargo de la hija bastarda de Angélica Inés, Elvira, quien hacia el final de la novela parece tratar de asesinar a su madrastra.

¹¹⁴ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 215

Al final, la historia da unos saltos temporales bastante forzados y la anécdota misma se vuelve confusa y disparatada hasta la farsa [...] La saga de Santa María se evapora así en una suerte de parodia o esperpento melodramático, acaso para subrayar su naturaleza artificial, su condición de mundo puramente fantaseado¹¹⁵.

La novela tiene un aire de decadencia y corrupción que marca una clara dirección hacia su destino irremediable. De este ambiente dan cuenta la migración de la mayoría de los habitantes, que poco a poco han ido escapando de la ciudad, así como el retiro voluntario de Díaz Grey — quien ha decidido dejar de ejercer su profesión de médico— en la finca del viejo Petrus. Como corolario del proceso de deterioro, Santamaría se ve envuelta en una red de contrabando internacional que involucra a la mayor parte de la población, compuesta por inmigrantes y peones rurales.

Así concluye la saga inaugurada por *La vida breve* en 1950. Aunque no hemos hablado aquí de todas y cada una de las novelas que hacen referencia directa o indirectamente al espacio de Santa María —hemos omitido el caso de *La muerte y la niña*, novela corta publicada en 1973 y *Cuando entonces* (1987), penúltima novela de Onetti que, a pesar de concentrar gran parte de la acción en Buenos Aires, tiene una presencia significativa de la ciudad imaginaria de Lavanda—, el árbol genealógico que hemos trazado hasta aquí nos permite tener un amplio panorama no sólo de las historias y personajes que habitan la ciudad a orillas del río, sino del esfuerzo consciente por extender y profundizar cada uno de los temas que, de una u otra manera, estaban ya presentes desde la publicación de *La vida breve*.

Tres postales desde Santa María

A las novelas hasta aquí comentadas se suman, como parte del universo de Santa María, un puñado de cuentos y relatos cortos publicados a partir de 1949, de los cuales el presente párrafo da una pequeña muestra. Estos relatos, aunque poseen validez por sí mismos, completan el mundo narrativo que Onetti construyó a lo largo de su vida y, en algunos casos, revelan fragmentos de la historia sanmariana, ya sea individual o colectiva, que de otro modo habrían quedado ocultos.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 221

«El infierno tan temido» fue publicado en la revista argentina *Ficción* en 1957. Cuenta la historia de Risso, periodista viudo que trabaja en la sección de carreras del diario *El Liberal*, y Gracia César, actriz de la compañía de teatro El Sótano con quien Risso contrae matrimonio. En uno de los viajes que la compañía teatral hace a Rosario, Gracia tiene una relación sexual con un hombre desconocido que la busca a las puertas del teatro. Cuando Gracia le confiesa su traición, Risso termina el matrimonio. Gracia hace las maletas y se aleja de Santa María. Tiempo después, Risso comienza a recibir una serie de fotografías donde Gracia aparece haciendo el amor con distintos hombres. La venganza de Gracia abre la puerta para que Risso descubra el infinito amor que siente por la mujer que apartó de su lado; el dolor y el sufrimiento que las fotografías provocan en Risso, así como la invasión de cada fragmento de su vida personal —las fotografías llegan a manos de su propia hija— empujarán a nuestro personaje al suicidio.

Más allá de las interpretaciones que han visto en la historia de «El infierno tan temido» un relato de amor, lo que aquí interesa se aproxima a lo que Cueto ha señalado al hablar del relato:

Gracia es una actriz, es decir, alguien que vive de la ilusión en los escenarios. Está entregada a la identidad que le da el teatro, a «crear lo que sucedía en el escenario». Risso, lo intuimos pronto, no la acompaña en esa ilusión. Risso vive del periodismo, es decir de un lenguaje que se limita a registrar la realidad, no a inventarla¹¹⁶.

Gracia y Risso habitan dos mundos separados, su matrimonio representa la unión de estos mundos, así se insinúa cuando el narrador describe los sentimientos de Gracia hacia su marido: «Ella imaginó en Risso un puente, una salida, un principio». Este puente entre ilusión y realidad pronto se derrumba. La traición de Gracia, sin embargo, no proviene de un afán de hacer daño; al contrario, es resultado de la necesidad de encontrar la figura de Risso en su mundo, el mundo del teatro. Por su parte, Risso, que al enterarse de la relación de Gracia con el hombre del teatro había decidido abandonar a su esposa, sufrirá, poco a poco, la invasión absoluta de su mundo por la ficción que Gracia monta constantemente en las fotografías que envía desde diversas ciudades del continente. Es a través de esa ficción que Risso descubre sus sentimientos hacia Gracia («un sentimiento desconocido que no era ni odio ni dolor, que moriría con él sin nombre, que se emparentaba con la injusticia y la fatalidad»). Sin embargo, el sentimiento que lo hace

¹¹⁶ Cueto, *El soñador en la penumbra*, p. 46-7

querer salir a buscar a Gracia con la intención de recuperarla proviene de un sacrificio tal —la violación de los valores morales de Gracia al acostarse con hombres para tomar las fotografías— que su pureza no puede ser recuperada. El suicidio de Risso, una vez que las fotografías llegan a manos de su hija, es el resultado de la derrota infligida sobre la realidad por el poder de la ficción. «El infierno tan temido» es, en opinión de Vargas Llosa:

El más extraordinario de sus cuentos y, acaso, la más inquietante exploración del fenómeno de la maldad humana —lo que los cristianos entienden como el pecado original— de la literatura en nuestra lengua [...] Este texto solo bastaría para hacer de Juan Carlos Onetti uno de los más personales y profundos escritores de nuestro tiempo¹¹⁷.

En 1961 Onetti publicó un relato titulado «Jacob y el otro». El cuento había quedado segundo en un concurso convocado por la revista *Life* y fue publicado como parte de una compilación de cuentos escritos por narradores latinoamericanos. Se trata de la historia del príncipe Orsini y el gigante Jacob van Oppen, venido a menos, al llegar a Santa María como parte de su espectáculo itinerante. Orsini ofrece 500 pesos a cualquier persona capaz de aguantar tres minutos con el gigante en el cuadrilátero. Mario, el turco, joven atlético y de una juventud radiante, acepta el reto convencido por Adriana, la novia embarazada que quiere los 500 pesos para costear su boda. El cuento tiene tres narradores: el médico, que narra la primera parte del cuento, donde vemos llegar a uno de los boxeadores maltrecho y moribundo al consultorio donde es atendido por el narrador; un narrador omnisciente, que describe la acción desde la llegada de Orsini y Jacob a Santa María hasta la noche anterior a la pelea; y el príncipe, que narra el desenlace de la pelea entre Jacob y Mario, el otro.

Aunque todo en el cuento apunta hacia la derrota de Jacob, cansado y maltrecho por la maldición de la vejez, la historia se resuelve cuando el gigante hace volar a su contrario a las gradas y pone fin a la inexistente pelea. La farsa, el imposible triunfo de Jacob van Oppen, la mentira que Orsini carga a costas en su errante travesía, la mentira disfrazada de fantasía, son temas centrales del relato que trazan un puente con otros cuentos, como «El posible Baldi» y «Un sueño realizado». Por otra parte, Jacob es una figura marcada por el paso de la edad, su decadencia y corrupción moral y física, que en la literatura de Onetti se asocia con el mundo adulto y la vejez, lo hermanan con el Roberto de «Bienvenido, Bob», al menos en cierta medida.

¹¹⁷ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 132-3

Orsini es un farsante, «es el héroe onettiano por excelencia, el personaje que resume admirablemente la lucidez, el desencanto y la ironía de su creador. Su identidad misma ya es un engaño. Es un falso príncipe, un falso caballero, un falso italiano»¹¹⁸. Un embaucador ligado al destino de su mentira: la figura de Jacob van Oppen. La relación de dependencia entre ambos personajes, que recelan el uno del otro, odiándose calladamente, hace que Orsini llegue al punto de querer convencer a Jacob de huir de Santa María para salvar la ilusión de la que vive; admite no tener los 500 pesos y pide a su campeón que huya con él. La respuesta de Jacob es irrefutable: golpea a Orsini y termina por ofrecer los 500 pesos para la apuesta.

La imprevista victoria de Jacob en el cuadrilátero representa el triunfo de la farsa y la mentira, es decir de la ficción, sobre la implacable realidad, encarnada en la derrota del gigante a manos del turco Mario. En todo caso el engaño es, para Orsini, la única manera de seguir su vida. Aun alcanzada de la manera más improbable, la victoria de su protegido es sólo otro anillo en la cadena de ficciones que le permiten seguir soñando.

Pocos años después de la aparición de *Juntacadáveres*, Onetti publicó un relato que extendería el universo de Santa María al retomar, al menos parcialmente, la trama y algunos personajes que aparecieron brevemente en aquella novela. Se trata de «La novia robada» (1968), relato que narra el regreso de Moncha Insurrealde a Santa María. Moncha vuelve de Europa con la intención de casarse con Marcos Bergner, personaje que ha muerto tiempo atrás. La historia muestra el afán colectivo del pueblo por sumarse a la locura personal de Moncha, al punto de sumergir a la ciudad entera en el delirio de la vasquita. Moncha, quien participa en la Acción Cooperadora durante el ajetreo político provocado por la casita a orillas del río en *Juntacadáveres*, figuró también como miembro del falansterio del cual escapó años atrás después de romper su código de conducta. A su regreso, Moncha visita al doctor Díaz Grey para confesarle su plan: casarse y morirse. Díaz Grey contesta para sí mismo: «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 hacer más que sufrirla y quererla».

Esta vuelta a la locura, descendiente directa de la locura de Julita en *Juntacadáveres*, llevará, como se sabe, a la muerte de Moncha. Pero antes de llegar a aquel final irremediable, Santa María toda acompañará a Moncha en su fantasía. En el relato la presencia constante de la ficción como un medio para escapar de la realidad se colectiviza. Una vez que Moncha deja su casa para pasear libremente por las calles de la ciudad en su vestido de novia, los habitantes

¹¹⁸ Cueto, *El soñador en la penumbra*, p. 58

de Santa María se ven impelidos a aceptar su presencia, a «formar una dislocada guardia de corps, reconocer su existencia y proclamar que protegeríamos, en lo que nos fuera posible [...] el vestido y lo ignorado, imprevisible, que llevaba dentro». Finalmente Moncha sufre el destino que conocemos, se echa a morir en el sótano de su casa tras medicarse con unos barbitúricos que obtuvo del doctor Díaz Grey.

El relato nos introduce, por último, a una Santa María que ha ido cambiando de forma y, si así podemos llamarlo, de estirpe. Sus personajes han consolidado la figura de Brausen como Padre Fundador, Diosbrausen y la de Santa María como un lugar donde todo aquel que entra está condenado a sufrir el destino de evasión que sus habitantes, indiferentes, han visto acontecer desde el principio de los tiempos, así lo hace notar, al final del relato, el parte médico de la defunción de Moncha, el cual concluye: «Estado o enfermedad causante de la muerte: Brausen, Santa María, todos ustedes, yo mismo».

Aunque gran parte de los relatos de Onetti que siguieron a la publicación de *La vida breve* tienen como escenario la ciudad imaginaria de Santa María, hemos preferido hablar aquí sólo de algunos de ellos en la medida en que ofrecen una muestra significativa de su calidad narrativa así como del papel que dichos relatos juegan en el entramado de historias y personajes que conforman el universo sanmariano. Aunque no mencionados, son significativos en este sentido «El álbum» (1953), «Historia del Caballero de la rosa y la Virgen encinta que vino de Liliput» (1956), «Justo el treintaiuno» (1964), «Matías el telegrafista» (1970) y «Presencia» (1978), entre otros.

FUERA DE SANTA MARÍA

Aunque pocos —al menos si se les compara con el número de páginas dedicadas al acontecer de Santa María—, Onetti publicó durante la segunda mitad del siglo XX algunos textos cuyos personajes e historias discurren fuera de la ciudad imaginada por Brausen. A pesar de ello dichos textos forman parte importante del conjunto de la obra de Onetti ya que sus temas y contenido, además de la técnica narrativa que los reviste, forman parte del proceso de renovación en la literatura latinoamericana al cual dedicamos este trabajo.

En 1954, bajo el sello de la Editorial Sur, de Buenos Aires, Onetti publicó una novela corta titulada *Los adioses*, dedicada a Idea Vilariño, cuya intensa relación con el autor hemos retratado brevemente en el capítulo anterior. Alabada por su técnica narrativa, la novela cuenta la historia de un hombre, enfermo tuberculoso, que viaja a la sierra para atender su enfermedad en un sanatorio. La acción está narrada por un almacenero de la localidad, que da cuenta de la relación del personaje principal con su mujer y su hijo, así como con una hija de otra pareja, mujer joven que llega a visitar al padre en la sierra. Por distintas razones, entre ellas la pérdida de la voluntad de vivir, la soledad, la derrota frente a la enfermedad, el despojo de una juventud dorada como basquetbolista y la nublada relación que sobrelleva con la hija —hay en la historia insinuaciones sobre una relación incestuosa—, el hombre se suicida al final del relato.

El que Onetti haya elegido narrar la historia desde el punto de vista del almacenero, quien al igual que el lector ignora todo acerca de la vida del hombre de quien habla, dota a la novela de una atmósfera de ambigüedad única. Como apunta Verani:

El narrador observa, infiere, deduce, conjetura, corrige, teoriza, profetiza e intenta reconstruir la historia del hombre que vino a las sierras a morir en un sanatorio de tuberculosis; pero como siempre en Onetti, el relato termina siendo un ejercicio de la imaginación de un narrador que se inventa una historia para mitigar su soledad en la recreación imaginativa¹¹⁹.

Este recurso de ambigüedad, que aparece también de manera central en *Para una tumba sin nombre*, hace de la novela un juego de interpretaciones donde el lector tiene un papel de primerísima importancia, el de dirimir la disputa entre el hecho y la libertad narrativa de quien cuenta la historia.

Pero la estricta técnica concebida por Onetti como vehículo para la historia no es la única cualidad de la novela. En ella encontramos uno de los temas recurrentes que Onetti supo delinear a lo largo de toda su obra: el hombre que ha ido a parar a la sierra —la ausencia de un nombre propio da la pauta para imaginar en él a todos los hombres— es un pesimista. A pesar de tener la capacidad para curarse de su enfermedad, al hombre parece no interesarle nada más allá de su pasado, de la dicha de su juventud, un tiempo que no es posible recuperar y que, por lo tanto, sólo deja lugar a la tragedia. Esta decadencia, acentuada aquí por la relación con su hija —que el contenido de una carta deja a la imaginación—, hace al personaje optar por la única salida posible: la nada, la muerte.

¹¹⁹ Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, p. 151

La cara de la desgracia (1960) retoma, en cierta medida, la ambigüedad que Onetti había utilizado como principal veta narrativa en *Los adioses*. Esta novela corta, a menudo tratada como un relato o cuento largo, muestra a un narrador atormentado por el suicidio de su hermano, Julián, después de que el robo que llevó a cabo en perjuicio de la cooperativa para la que trabajaba fuera puesto en evidencia. El narrador (cuyo nombre no se menciona aunque sabemos es Capurro, ya que la historia es otra versión del cuento «La larga historia», de 1944) se siente culpable del suicidio de su hermano. La acción transcurre en un hotel de la costa, aunque los hechos anteriores hayan ocurrido en Montevideo. Está, además, la relación del narrador con una joven que anda en bicicleta alrededor del hotel, de quien el mozo del lugar asegura que es una prostituta de quince años. El narrador se entera por la novia de su hermano, Betty, que en realidad Julián se había dedicado a robar dinero de la cooperativa desde hacía tiempo. Al día siguiente, después de lo que parece ser un encuentro sexual donde se revela que, en realidad, la niña de la bicicleta era virgen, ésta aparece muerta en la playa. La policía interroga al narrador, quien a pesar de negar el crimen acepta todos los cargos en un segundo momento.

Aparentemente sencilla, la anécdota, en boca del narrador, adquiere una dimensión lírica que transgrede el sentido común y el sustrato ordinario de los acontecimientos. Como observa Verani:

En *La cara de la desgracia* lo que el narrador busca comunicar no se revela directamente sino que se encuentra en la descarga de sugerencias que su lengua irradia, en la plurivalencia de sus palabras, en la recurrencia de imágenes y en los elocuentes silencios de los personajes. Puede afirmarse que el rigor formal de su prosa en esta obra se acerca a las exigencias de la lírica: la simetría y el contraste, la gradación de la intensidad por medio de reiteraciones y anáforas. En todos los casos, se vale de procedimientos líricos para comunicar, oblicuamente, un sentido: las connotaciones inquietantes de un mundo habitado por la desgracia¹²⁰.

Por otra parte, la muerte de la joven de la bicicleta, quien representa un vehículo para que el narrador pueda deshacerse de la culpa que siente por el suicidio de su hermano, cierra el paso a la salvación del personaje. Una vez más el héroe sucumbe ante el fracaso; ante la desgracia. Al tratar de explicar las razones por las cuales el narrador se declara culpable de la muerte de la joven, Vargas Llosa conjetura: «Dentro de su pesimismo visceral, nada le importa, acaso por

¹²⁰ *Ibid.*, p. 169

remordimiento o cansancio, o simplemente, porque [...] ha llegado a la tremenda convicción de que cualquier forma de ficción es preferible antes que la espantosa realidad»¹²¹.

IV. SOBRE *LA VIDA BREVE*

El último capítulo de este trabajo está dedicado a analizar, como caso particular, *La vida breve*, la más ambiciosa de las novelas de Onetti, y que él mismo siempre consideró su mejor obra. El estudio que aquí presentamos intenta señalar los rasgos de la novela que la convierten en un caso excepcional —ya por su fecha de publicación, ya por sus innovaciones en cuanto a forma y contenido— dentro del proceso de renovación de la literatura latinoamericana al cual hemos

¹²¹ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 145

dedicado gran parte de este trabajo. Por consiguiente, este estudio importa en la medida en que da muestra de un clima general de ruptura que a partir de 1940 es posible distinguir claramente en la narrativa de la región¹²², del cual *La vida breve* es precursor, junto a otras obras y autores como Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, entre otros.

EL RELATO (LA TRAMA Y EL ESTILO)

La historia de Juan María Brausen

Como ya hemos señalado en el capítulo anterior, la historia de la novela parte de Juan María Brausen, empleado de una oficina de publicidad a quien Julio Stein encarga un guión cinematográfico. La novela da inicio cuando Brausen escucha la conversación que sostienen un hombre y una mujer detrás de la pared de su departamento, mientras divaga sobre los estragos de la operación (ablación de mama) que su pareja, Gertrudis, ha sobrellevado esa mañana. Los personajes que Brausen imagina para el guión, el médico Díaz Grey y Elena Sala —la paciente que lleva el medallón en el pecho—, son personajes que están hechos según los moldes de Brausen y Gertrudis mismos.

En el argumento de cine Brausen alcanza a vislumbrar su salvación, una puerta de escape a ese «Mundo loco», asfixiante y sin salida, al cual ya no pertenece, de ahí «mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años»¹²³ (p. 430), la premura por hacer entrar «en el consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala» (p. 447), recrear un mundo posible como mecanismo de defensa ante una realidad hostil, donde toda ilusión de salvación ha sido negada.

Mientras la historia del médico y aquella mítica ciudad de provincias, Santa María, va ganando terreno en la novela, Brausen se ve, cada vez más, orillado al abismo de su relación con Gertrudis, una relación terminada en cuyo desierto paraje sólo crece la lástima y la soledad que lo separa del mundo («Tenemos miedo de hablar: el mundo entero es una alusión a su desgracia» [p. 461]). De esta manera Brausen admite su muerte en el mundo de Gertrudis y su necesidad de huir de él.

¹²² Sobre el concepto de renovación y sus implicaciones en la historiografía de la literatura latinoamericana, cfr. Becerra, «Proceso de la novela hispanoamericana», p. 15-32

¹²³ Todas las citas de la novela han sido tomadas de Onetti, *La vida breve*, en *Obras completas. Novelas I (1939-1954)*, 2ª ed., Hortensia Campanella (ed.), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2011, p. 415-718. En adelante las citas de la novela aparecen en el cuerpo del texto entre paréntesis.

En la medida en que admite el carácter irremediable de su separación, Brausen penetra, también paulatinamente, en el mundo de la Queca, la mujer del departamento H. Este departamento, contiguo al suyo, apenas separado por una pared, se convertirá, al mismo tiempo, en un espacio para la ficción y la huida.

Esta incesante búsqueda de sí mismo en otro, ya sea en Díaz Grey o en Juan María Arce, hace de Brausen un escapista condenado a repetir, en cada ocasión, su final inevitable, una continua sucesión de pequeñas vidas —y muertes— donde lo único que importa parece ser salirse de donde se está.

La historia de Brausen es la del devaneo entre la esperanza de encontrar una puerta al pasado y el final inevitable de su relación con Gertrudis. Este final, postergado y siempre latente, está rodeado también por las relaciones laborales y amistosas, el final de su vida como publicista tras ser despedido de su oficina, las conversaciones vacuas de las tertulias en el departamento de Stein y la relación de Brausen con la hermana menor de Gertrudis, Raquel, a quien trata de seducir con la esperanza de encontrar a una Gertrudis renovada, joven, durante una visita a Montevideo.

Finalmente, Brausen logra diluirse en la figura de Arce. Poco a poco deja atrás el mundo marcado por Gertrudis. Al despedirse de Stein, en el Empire, Stein no reconoce a Brausen, quien le confiesa su intención de largarse, volver a Montevideo.

Olvidado ya de Gertrudis, hacia el final de la novela la figura de Brausen se acerca cada vez más a la de Díaz Grey, al mismo tiempo que se cierne sobre él la idea incontrolable de asesinar a la Queca, idea que no es otra que la continuación del acto imposible, aunque insinuado en diversos episodios, de matar a Gertrudis. Así, cuando Brausen huye de la ciudad no lo hace ya como tal, sino como parte de una trama que lo desborda y lo elimina. En la carta que Brausen envía a Stein antes de partir escribe: «Ahí va, según promesa, la historia del viaje, la leyenda del hombre que volvió para rescatar su pasado, escrita por el mismo hombre que aspira a protegerla del olvido» (p. 667). La vida de Brausen es una serie consecutiva de iteraciones donde la constante es la necesidad de huir siempre a otra parte, a un lugar donde poder seguir viviendo sin tener que resignarse a olvidar su propia vida.

La historia de Juan María Arce

La segunda línea narrativa de la novela, intermedia en algunas interpretaciones, es la de Juan María Arce, personaje a través del cual Brausen se introduce en el mundo de la Queca. En este mundo «Brausen deja de ser el mediocre empleado de clase media que es en la vida real, y,

como Ernesto, se vuelve otro *macró*, un personaje de los bajos fondos con una pistola en el bolsillo que se permite con la Queca cosas que nunca habría hecho con Gertrudis»¹²⁴.

La oportunidad se presenta en la forma de un sobre, una carta dirigida a la Queca que es por error introducida bajo la puerta de Brausen. Su primera visita al departamento contiguo se lleva a cabo cuando la Queca no está presente. Más adelante, conforme Brausen (ahora Juan María Arce) se adentre en el mundo de la Queca y su tortuosa relación con Ernesto, repetirá, junto a ellos, la misma asfixia que lo llevó a abandonar a Gertrudis. El departamento al otro lado de la pared es un escaparate lleno de demonios, esos «otros», los «ellos», reminiscencias de otras vidas que atormentan a la Queca, hombres que pasaron por el apartamento, fantasmas que a cada momento le cierran el paso.

Tras una pelea, Brausen, en su papel de proxeneta, toma la decisión de matar a Ernesto de un tiro. Esta decisión acerca más a Brausen y la Queca. El papel de Arce comienza, paso a paso, a ganar terreno frente a la vida acabada de Brausen. Juntos hacen un viaje a Montevideo. En este punto Brausen admite que «me había separado de Arce, me hizo irresponsable de lo que él pensara o hiciera, me llenó de la tentación de mirarlo descender con lentitud hasta un total cinismo, hasta un fondo invencible de vileza del que estaría obligado a levantarse para actuar por mí» (p. 559). Es el viaje —por lo demás tema recurrente a lo largo de la novela— el punto de quiebre que inclina la balanza del personaje, ahora desdoblado, hacia el lado de Arce. En este momento Arce adquiere su independencia, sus acciones ya no dependen del actor que interpreta su papel. En este punto nace también en Arce, inevitablemente y al igual que la necesidad de abandonar a Gertrudis, la convicción de tener que matar a la Queca.

Cuando finalmente llega el momento de cumplir su mandato, Brausen-Arce descubre que Ernesto se le ha adelantado. El hecho los convierte en cómplices y hace que Brausen se ofrezca para esconderlo y ayudarlo a salir de Buenos Aires. Este nuevo viaje, esta huida que termina con la captura de Ernesto en Santa María, es un nuevo punto de quiebre donde Arce es superado por la figura del médico de provincias, Díaz Grey, y donde la ficción —ese mapa de Santa María que Brausen dibuja— irrumpe con toda su fuerza en la realidad, diluyéndose para siempre dentro de ella.

La historia de Díaz Grey

¹²⁴ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 95. Cursivas en el original.

Díaz Grey aparece en la novela como un producto de la imaginación de Brausen. Su historia es, desde un inicio, percibida por Brausen mismo como una ventana a la salvación, una ruta de escape, un resquicio a través del cual poder huir de su decadencia. Esta trama (la del médico) está basada en las figuras de Brausen y Gertrudis. La llegada de Elena Sala al consultorio del médico en Santa María nace de un retrato de juventud de Gertrudis: «Ella, la remota Gertrudis de Montevideo, terminaría por entrar en el consultorio de Díaz Grey; y yo mantendría el cuerpo débil del médico, administraría su pelo escaso, la línea fina y abatida de la boca, para poder esconderme en él, abrir la puerta del consultorio a la Gertrudis de la fotografía» (p. 447).

En la historia de Díaz Grey y Elena Sala el lector asiste, paso a paso, al proceso de creación narrativa como tal. El esfuerzo creativo de Brausen, su dislocación en el plano imaginario, es el movimiento que permite leer la novela como un texto que remite a sí mismo en tanto esfuerzo creativo, una novela sobre la novela donde el acto creador pasa a formar parte central de lo narrado. Esta proyección al terreno de lo imaginario reproduce en los personajes del guión la historia (trastocada, deformada) de Brausen y Gertrudis.

En Santa María, Elena Sala convence a Díaz Grey de facilitarle una receta para conseguir morfina. Sus recurrentes visitas al consultorio repiten una y otra vez la misma escena. Poco a poco, el universo imaginado va adquiriendo mayor peso en la vida de Brausen. A base de repetir una y otra vez la visita al consultorio, Díaz Grey adquiere una autonomía creciente, alejándose cada vez más del mandato de Brausen. A ratos, como en un trance, Brausen se percibe a sí mismo como Díaz Grey mientras abraza a la Queca: «La apreté, seguro de que nada estaba sucediendo, de que todo era nada más que una de esas historias que yo me contaba cada noche para ayudarme a dormir; seguro de que no era yo, sino Díaz Grey, el que apretaba el cuerpo de una mujer, los brazos, la espalda y los pechos de Elena Sala, en el consultorio y en un mediodía, por fin» (p. 497).

La escena del consultorio se interrumpe sólo cuando aparece el marido, Horacio Lagos, quien se presenta en el consultorio de Díaz Grey para anunciar el regreso de Elena Sala a Santa María. Lagos describe para Díaz Grey la enfermedad de su esposa, su adicción a la morfina y su relación con Oscar Owen, el Inglés, cuyo recuerdo acecha recurrentemente a Elena Sala. En cierto momento, mientras el señor Lagos se encuentra de viaje en Buenos Aires, Díaz Grey y Elena Sala salen en busca de Owen —nuevamente el viaje—, cuya pista obtuvo Elena Sala a través de una carta.

El viaje en lancha y la caminata terminan en un hotel junto a la playa. En este punto Díaz Grey alcanza a intuir la existencia de Brausen y este tajo de libertad recién adquirido lo lleva a pervertir, siguiendo los pasos de la relación entre Brausen y Gertrudis, su relación con

Elena Sala. Tras enterarse de que Owen partió hacia la sierra un día antes, Elena Sala claudica en la búsqueda del fugitivo y Díaz Grey decide volver al consultorio y olvidar a la mujer. Esa noche Elena Sala y Díaz Grey duermen juntos; a la mañana siguiente, el médico halla el cuerpo de Elena Sala sin vida.

Tras la muerte de Elena Sala, Lagos ofrece a Díaz Grey participar en su venganza y homenaje, el cual consiste en vaciar las farmacias de Buenos Aires de morfina para revenderla después. En el descabellado plan participa también Annie, la violinista hija de Glaeson a quien Díaz Grey y Elena Sala conocieron durante su viaje. La huida a Buenos Aires, complicada por el asesinato de Ernesto a manos del Inglés, cierra en sentido opuesto el viaje de Brausen y Ernesto hacia Santa María. En este punto Díaz Grey, la creación de Brausen, se libera de su yugo y se pierde entre la multitud, como uno más entre los miles de habitantes de Buenos Aires.

El estilo, aquella manera semilunfarda

En una carta dirigida a su amigo Julio E. Payró, Onetti escribió: «No sé si es americanismo, pero me está dando náuseas el “escribir bien”. Pienso en alguna manera, otra, más despreocupada, más directa, semilunfarda, si me apuran»¹²⁵. Esa manera, que caracterizó la escritura de Onetti desde sus primeras publicaciones, abundante de largas oraciones rayanas en lo displicente al ojo del lector acostumbrado a una lectura suave y fluida, ha sido, para parte de la crítica, el punto nodal de la dureza que vuelve impenetrable la narrativa del uruguayo.

Considerada una falta desde el punto de vista gramatical, esta característica del estilo onettiano ha sido, también, apreciada como una elección que, en la práctica, permitió a Onetti marcar distancia del esquematismo y la rigidez de la literatura tradicional, contra la cual dirigía sus ataques ya desde los tiempos de *Marcha*. Vargas Llosa afirma que:

El disolvente y nublado estilo de Onetti no es gratuito, es el que podía expresar mejor la difusa materia, compuesta de realidades disímiles, de que consta el mundo que inventó [...] El estilo de Onetti no es incorrecto, pero sí es inusitado, infrecuente, intrincado a veces hasta la tiniebla, a menudo neblinoso y vago, pues nos sume en la incertidumbre sobre aquello que quiere contar hasta que entendemos que lo que quiere contar es esa misma incertidumbre¹²⁶.

¹²⁵ Onetti, *Cartas de un joven escritor*, p. 68

¹²⁶ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción* p. 114-5

En *La vida breve*, el manejo permite apreciar, en sus devaneos y retruécanos, en sus metáforas y alusiones que serpentean como un río poblado de meandros, el proceso fundacional del relato «en bruto». El imbricado sistema de oraciones, donde la acción cede bajo el peso de las elaboraciones del pensamiento, acerca al lector al momento creativo por excelencia, aquel donde el autor alcanza a columbrar la materia prima de su obra.

Esta característica ha dado paso a comentarios como el de Harss, quien describe *La vida breve* como un «libro que es todo caos y fisión, un monumento a la evasión a través de la literatura»¹²⁷. Y es que esta evasión no puede sino ser caótica desde el momento en que reconoce el papel de la ficción como parte fundamental de la realidad humana, otorgándole una nueva dimensión que, sin embargo, se halla profundamente compenetrada en todos sus niveles con la realidad material de los personajes. «Los sueños usados simbólicamente, dice Onetti, son un recurso barato. Para él no son transparentes metáforas freudianas sujetas a cómodas interpretaciones clínicas, sino una nueva dimensión de la realidad»¹²⁸.

El estilo de Onetti es visceral, desprovisto de pudor, su lenguaje se acerca al habla porteña, se entreteje y se corta a placer, no teme parecer rudimentario puesto que sus personajes son, en muchas ocasiones, tipos relegados a las zonas más oscuras del habla, esa nacionalidad oculta y palpitante en los rincones más profundos de la ciudad.

A esta descripción del estilo de Onetti —generalizada tanto en ámbitos académicos como coloquiales— se ha sumado, a partir de la publicación de su intercambio epistolar con Julio E. Payró en 2009, la relación de su poética con las artes visuales en general y con la pintura postimpresionista en particular. Al respecto, el propio Onetti afirmaba: «Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnica y problemas literarios; casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura»¹²⁹. En su estudio preliminar a la correspondencia entre Onetti y Payró, Verani subraya el papel insospechado que la pintura jugó en la elaboración de un estilo personal en la narrativa de Onetti, se trata de:

Una vuelta a lo real, a una nueva objetividad, y, ante todo, a una estética que no quiere ser imitativa, descriptiva o anecdótica, ni es un reflejo de la naturaleza, sino una creación que

¹²⁷ Luis Harss, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1977, p. 228

¹²⁸ *Ibid.*, p. 229

¹²⁹ Onetti, *Cartas de un joven escritor*, p. 48-9

reconstruye el mundo de lo visible, poniendo de manifiesto la convivencia de lo objetivo y lo subjetivo, lo irracional y lo racional¹³⁰.

Esta trasposición no altera, sin embargo, el carácter realista de la obra, sino que subraya la convivencia en el plano de la realidad de lo natural con lo imaginario. Las pinturas de Henri Rousseau, Cézanne y Gauguin, que tanto capturaron la atención de Onetti, superan el realismo rígido e incorporan, en un sentido más lato, la perspectiva de lo imaginario en sus aproximaciones a la realidad. Esta singularidad otorga a sus pinturas una fuerza expresiva que necesariamente se apoya en mecanismos alusivos; la vida y la naturaleza sólo consiguen expresarse gracias al sentido poético de sus evocaciones. Las similitudes con este fenómeno en el uso del lenguaje permiten entender hasta qué punto el propio estilo narrativo de Onetti da cuenta del vigoroso clima de renovación, moderno en todos los sentidos, que puede apreciarse en la narrativa latinoamericana de la época.

El más claro ejemplo en *La vida breve* de esta voraz aproximación de su autor con la pintura aparece en el séptimo capítulo de la primera parte, titulado «Naturaleza muerta». En él, tras haber visitado a Stein y Miriam, Brausen halla el apartamento de la Queca abierto; una vez dentro se detiene a describir el cuarto y sus objetos (un frutero, el vino, las copas, los paquetes de cigarrillos) como si se tratara de un cuadro:

La luz caía verticalmente del techo y luego de tocar los objetos colocados sobre la mesa los iba penetrando sin violencia. El borde de la frutera estaba aplastado en dos sitios y la manija que la atravesaba se torcía sin gracia; tres manzanas, diminutas, visiblemente agrias, se agrupaban contra el borde, y el fondo de la frutera mostraba pequeñas, casi deliberadas abolladuras y viejas manchas que habían sido restregadas sin resultado. Había un pequeño reloj de oro, con sólo una aguja, a la izquierda de la base maciza de la frutera que parecía pesar insoportablemente sobre el encaje, de hilo, con algunas vagas e interrumpidas manchas, con algunas roturas que *alteraban bruscamente la intención del dibujo*. (p. 470, cursivas del autor)

La descripción, que continúa durante otra página y media en la novela, provoca en el lector la sensación —subrayada por las palabras «alteraban bruscamente la intención del dibujo»— de estarse moviendo dentro de un cuadro, una atmósfera que provoca en el personaje el sentimiento de estarse adentrando «en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer» (p. 469). Aquí las palabras sirven para

¹³⁰ Verani, «Cartas de un joven escritor», p. 26

crear un estado de ánimo, una proyección del espíritu. Brausen alcanza a penetrar a tal punto en los objetos que éstos dejan de ser solamente objetos y pasan a formar parte de un espacio atemporal que los contiene y, al mismo tiempo, es contenido por ellos, el espacio donde ficción y realidad se tocan y se compenetran. La fuerza de las imágenes hace que éstas obtengan su autonomía de la trama. «Onetti escribe, compone y pinta escenas con un fin en sí mismo, independientes de la acción narrativa, que atraen por la extrema condensación de imágenes que, bien puede afirmarse, radicalizan una idea artística»¹³¹.

La poética de Onetti, vista a través de esta interpretación, abigarrada en el uso de imágenes, metáforas y alusiones, ayuda a explicar el deambular de su prosa, la cual, a pesar de sus dificultades, funciona como un detonante para la construcción de un espacio narrativo (atmósfera) capaz de contener la asociación potenciadora entre realidad y ficción.

TRADICIÓN Y RUPTURA: INFLUENCIAS Y NUEVAS TÉCNICAS NARRATIVAS

Mucho se ha hablado de las influencias —a veces visibles y a veces esquivas— presentes en la prosa onettiana: William Faulkner, Roberto Arlt, Louis-Ferdinand Céline, Jorge Luis Borges, Marcel Proust, James Joyce, John Dos Passos; maestros cuyas enseñanzas fueron, de una u otra forma, asimiladas por Onetti a lo largo de su vida. En este sentido, Vargas Llosa ha notado que:

Ningún escritor es una isla, todas las obras literarias, aun las más renovadoras, nacen en un contexto cultural que está presente en ellas de alguna manera —ya sea que reaccionen contra él o lo prolonguen— y todos los escritores, sin excepción, encuentran su personalidad literaria —sus temas, su estilo, sus técnicas, su visión del mundo— gracias a un intercambio constante —lo que no quiere decir en todos los casos consciente, aunque en muchos sí— con la obra de otros escritores¹³².

En Onetti, las deudas con otros escritores son, en los casos más sobresalientes, visibles y abiertamente reconocidas. En esta categoría destacan dos nombres cuya sombra guarda una entrañable presencia en la prosa y el estilo del uruguayo: Faulkner, «padre y maestro mágico», y Arlt, cuya figura desempeñó un papel central en la conformación de un universo literario rioplatense: urbano, soterrado y marginal.

¹³¹ *Ibid.*, p. 33

¹³² Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 81

William Faulkner, la incertidumbre esencial

A la muerte de Faulkner (6 de julio de 1962), Onetti publicó en *Marcha* un obituario donde se refería al escritor norteamericano en los siguientes términos: «un hombre tímido, iluminado alternativamente por la gloria al estilo yanqui y olvidado en la sombra, la soledad auténtica y dichosa»¹³³. En el mismo texto, Onetti recriminaba a los diarios rioplatenses la falta de espacio dedicado a la muerte del Nobel: «¿Les costaría mucho manejar una regla centimetrada y establecer cuánto espacio dedicaron a la muerte, al estudio de un genio, y cuánto al match de Peñarol y Nacional?». La apología es muestra del cariño —documentado como ningún otro en el espíritu crítico y literario del escritor— que Onetti tuvo siempre por la figura de Faulkner.

En el caso de la novela que nos ocupa, la huella de Faulkner está presente en tres rasgos particulares. El más directo —por llamarlo de algún modo— refiere a la creación de un universo narrativo propio: el condado de Yoknapatawpha, escenario de casi todos los relatos del norteamericano, es un punto de referencia insoslayable al hablar de la creación de Santa María. El mapa que, hacia el final de *La vida breve*, Brausen traza para escapar a la ciudad imaginaria, recuerda el plano de Yoknapatawpha que Faulkner dibujó para la primera edición de *¡Absalón, Absalón!* (1936).

El segundo rasgo remite al estilo, lleno de «largas frases laberínticas [que] nos van sumergiendo en las profundidades selváticas de la psicología y el alma huma»¹³⁴. Esta característica, si bien cumple con una función específica y puede justificarse como un recurso inmanente al estilo de Onetti —tal como hemos apuntado en el párrafo anterior—, importa aquí, más que como herencia del estilo de Faulkner, como el mecanismo de acceso, la bisagra que abre la puerta al tercer y último rasgo: el carácter subjetivo de la narración.

Tanto en Onetti como en Faulkner, la trama del relato se encuentra sesgada por el punto de vista de los personajes, su perspectiva enfrenta al lector a una «incertidumbre esencial» y dota al relato de nuevos y múltiples sentidos. «Hay reminiscencias faulknerianas en los narradores de Onetti, que no sólo narran, sino orientan subjetivamente lo que refieren, cargándolo de ambigüedad y de doble o triple sentido»¹³⁵. Esta ambigüedad, que Onetti conoció a través de las novelas de Faulkner, será un tema de exploración constante en su obra, donde a menudo la acción transcurre como una posibilidad o negación de la realidad.

¹³³ Onetti, «Réquiem por Faulkner (Padre y maestro mágico)», en *Réquiem por Faulkner*, p. 167

¹³⁴ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 87

¹³⁵ *Ibid.*, p. 88

Cada uno es, apenas, un momento eventual; y la envilecida conciencia que les permite tenerse en pie sobre la caprichosa, desmembrada y complaciente sensación que llaman pasado, que les permite tirar líneas para la esperanza, y la enmienda sobre lo que llaman tiempo y futuro, sólo es, aun admitiéndola, una conciencia personal. (p. 615)

El pasaje condensa el carácter huidizo y evanescente de la prosa de Onetti, la cual, al adentrarse en los terrenos de la vacilación y la sospecha, definió nuevos horizontes para las letras latinoamericanas.

Roberto Arlt, locura y desamparo

El primer escritor en abordar sin miramientos ni concesiones la monstruosidad urbana de Buenos Aires fue Roberto Arlt. La miseria y el despojo son tema central de sus relatos, todos ellos encaminados a construir el rostro de la capital argentina.

No es de sorprender que Onetti —quien desde los tiempos de *Marcha* exigía una literatura capaz de dar cuenta del peso de Montevideo en la cultura uruguaya— reconociera en Arlt el camino para describir la esencia del individuo a ambas orillas del Río de la Plata. En uno de sus artículos, Onetti señalaba: «la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita»¹³⁶. Arlt había emprendido una aventura semejante desde que en 1926 publicó *El juguete rabioso*. Su obra, literaria y periodística, es un retrato hablado de las calles y anécdotas del Buenos Aires profundo; sus personajes se enfrentan al vacío, su aventura está en huir de la monotonía y escapar del tedio, sobrevivir a la rutina, sobrellevar la miseria. Como señala Brando, «la máquina demoledora, alienante, el mundo impersonal de la gran ciudad se infestaba de la desesperación de los locos arltianos que inventaban estrategias pavorosas para poder escapar de él»¹³⁷; así la novela creaba a la ciudad y la ciudad se multiplicaba a través de la novela.

Onetti aprendió de Arlt la astucia lingüística de «ensuciar» el castellano hasta despojarlo de toda exquisitez y delicadeza. El lenguaje se convirtió en la primera patria del escritor; la ciudad se levantaba a través del habla de sus personajes. «Onetti, como Arlt, apostaba a la autenticidad, a una manera de antiliteratura»¹³⁸, aun cuando dicha autenticidad

¹³⁶ Onetti, «Literatura nuestra», p. 28

¹³⁷ Oscar Brando, «De Arlt a Onetti: camas desde un peso», en Cuadernos LIRICO, núm. 8, 2013, p. 4, disponible en: <http://lirico.revues.org/968>

¹³⁸ *Ibid*, p. 27

implicara un recurrente maltrato, en ocasiones aparatoso, de la sintaxis. En opinión de Onetti, Arlt «era, literalmente, un asombroso semi analfabeto. Nunca plagió a nadie; robó sin darse cuenta. Sin embargo yo persisto, era un genio»¹³⁹. La genialidad de Arlt consistió en poner sobre la mesa de un prostíbulo el tema de la locura y el desamparo. Onetti, a lo largo de toda su obra, le brindó un sentido homenaje. Hay en *La vida breve* un pasaje plagado de resonancias arltianas: el plan de Lagos para vengar la muerte de Elena Sala es, en su desmesura, orgulloso heredero de la aventura de Erdosain en *Los siete locos*:

Quiere que vayamos a Buenos Aires y que usted firme tantas recetas de morfina como farmacias haya. Yo manejo el coche; recorreremos todos los negocios en un día y desaparecemos. En cada farmacia, diez pesos de lo que después se puede vender en cincuenta. O a cien. ¿Cuánto las cobraba usted? Hace años que vive de eso, vivieron ella y él. Tal vez ya tenga comprador; o resuelva esconderse y vender de a poco. En este caso, ganará lo que se le ocurra pedir. Si acepta, diga su precio. Éste es el homenaje, la venganza de que hablaba. (p. 677)

Onetti pagaba con la misma moneda el desplante que Arlt puso en manos de El Astrólogo: una revolución social financiada por la red de burdeles bonaerenses. «El tema de Arlt era el del hombre desesperado, del hombre que sabe —o inventa— que sólo una delgada o invencible pared nos está separando a todos de la felicidad indudable»¹⁴⁰. Con las voces que llegan del otro lado de esa pared, inicia el relato de *La vida breve*.

Louis-Ferdinand Céline, el burdel de Dios

José Emilio Pacheco, con motivo del homenaje que la Universidad Veracruzana rindió a Onetti por sus setenta años, publicó un artículo donde narra la siguiente anécdota¹⁴¹:

En aquel entonces era impensable un día en que no te reunieras con Carlos Monsiváis y Sergio Pitol. Les comentaste *Los adioses* (ellos naturalmente ya lo habrían leído) y Pitol te prestó *La vida breve*. Más tarde, cuando se fue a Europa en el 61, Pitol remató su biblioteca (a precios simbólicos) entre sus amigos. En el ejemplar verde y destartalado que conservas (Sudamericana, 1950) con la firma de Onetti y una corrección autógrafa en las palabras

¹³⁹ Onetti, «Roberto Arlt», en *Réquiem por Faulkner*, p. 135

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 136

¹⁴¹ El texto, publicado por primera vez en la revista *Proceso* del 31 de mayo de 1980, se reprodujo días después en la revista *Texto Crítico* de la Universidad Veracruzana, de la cual se cita.

iniciales: la noche que te cuento (o que te contaré) Onetti tachó «Mundo loco» y puso celinianamente «Burdel de Dios»¹⁴².

Como la anécdota lo demuestra, la huella de Céline estuvo siempre presente en el espíritu literario de Onetti. Sus obras comparten la fascinación por los vicios del hombre y sus pecados, además de un lenguaje que se nutre del habla cotidiana.

Al igual que Arlt, Céline explora en sus obras la maldición de la raza humana; emprende la caracterización de un tipo social orillado a la misantropía por un entorno que le da la espalda. «Los mundos de Onetti y Céline están poblados por gentes aquejadas de una epidemia colectiva: la mediocridad, el fracaso, el resentimiento y la sordidez»¹⁴³. La mediocridad y el fracaso son, precisamente, el motor que en *La vida breve* empuja a Brausen a inventar historias; una que libera la más lúgubre y violenta pasión humana (Arce) y otra —Díaz Grey— que permite al individuo escapar de «las leyes de un juego que no fue inventado por él, que no le preguntaron si quería jugar» (p. 616). El juego de un dios sin nombre cuyo tablero es la gran ciudad¹⁴⁴.

Jorge Luis Borges, el otro imaginario

La influencia de Jorge Luis Borges en la obra de Onetti —en particular en *La vida breve*— tiene un carácter esquivo por la enorme distancia que separa la personalidad de ambos autores. Borges, en el centro del grupo de Florida y la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, era dueño de un refinamiento y erudición que Onetti siempre menospreció por parecerle estériles. Millington, al referirse a la relación entre Borges y Onetti, habla de un «*conflict of value and identity*»¹⁴⁵ [«conflicto de identidad y valores»], que aleja a ambas figuras al punto de volverlas irreconciliables.

Distantes en estilos e ideas, hay, sin embargo, un tema común a Borges y Onetti, apenas suficiente para llamar la atención de la crítica —por otra parte entretenida en subrayar las desavenencias de la relación—: la realidad atravesada por un elemento fantástico o imaginario,

¹⁴² José Emilio Pacheco, «Memorias de un lector mexicano», en *Texto Crítico*, núm. 6, vol., 1980, p. 8, disponible en: <http://148.226.12.104/bitstream/123456789/6927/2/19801819P7.pdf>

¹⁴³ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 120

¹⁴⁴ La metáfora recuerda la impronta que tuvo el *Eclesiastés* en la formación de Onetti, de la cual hemos hablado en el segundo capítulo de este trabajo.

¹⁴⁵ Mark I. Millington, «Otherwise, or Reading Onetti with Borges», en *Onetti and others: Comparative Essays on a Major Figure in Latin American Literature*, Gustavo San Román (ed.), State University of New York Press, Albany, 1999, p. 53

si bien con matices distintos, está presente en la obra del argentino y el uruguayo. Hay reminiscencias que permiten leer ciertos pasajes de la obra de Onetti en clave borgeana.

A pesar de ello, «Onetti no fue probablemente del todo consciente de la deuda que contrajo con Borges al concebir en Santa María su propia Tlön»¹⁴⁶. El encuentro de ambos autores, ríspido y sin gloria en el ámbito personal, es un ejemplo del clima de ruptura que imperaba en el Plata a mediados del siglo XX. La exploración de las relaciones entre realidad y ficción produjo, en dos escritores con proyectos y filiaciones distintas, frutos cuyas semillas germinarían majestuosamente en el «boom» de los años sesenta.

Los nombres que hasta aquí hemos señalado no agotan, por mucho, la lista de influencias que sería posible trazar a partir de la obra de Onetti. Se trata, sin embargo, de escritores cuyas obras, se podría decir, son la fuente donde nace el río que desemboca en Santa María.

Cabe señalar, por otra parte, que a pesar de las notorias influencias que hay en su obra, la producción de Onetti es dueña de una originalidad sin parangón en la literatura de la época. Sus temas tienden un puente que hermana, finalmente, a las letras latinoamericanas con el resto del mundo. A través de obras como *La vida breve*, América Latina adquiere una voz propia en el concierto de la literatura universal. Como señala Villoro: «A pesar de sus claros precursores temáticos (Dostoievski, Conrad, Kafka) y estilísticos (Céline, Arlt y, sobre todo, Faulkner), Onetti lanzó desde 1939 una temprana y definitiva apuesta: había que leerlo como nada se había leído antes»¹⁴⁷.

Los elementos de la ruptura: algunas técnicas narrativas

En *La vida breve*, Onetti incorpora elementos narrativos asociados al modernismo anglosajón que permiten hacer una lectura de la novela como texto de ruptura. La experimentación con las estructuras temporales del relato, la conformación del espacio narrativo, los juegos de perspectiva y la exploración del plano psicológico de los personajes, son algunas características que desmarcan a la novela de la producción literaria de comienzos de siglo.

Comencemos con la conformación del espacio. *La vida breve* incluye una serie de referentes extratextuales (Buenos Aires, Temperley, Montevideo), que ubican el relato a orillas

¹⁴⁶ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, p. 105

¹⁴⁷ Juan Villoro, «La fisonomía del desorden: el primer Onetti», introducción a *Obras completas. Novelas I (1939-1954)*, Juan Carlos Onetti, Hortensia Campanella (ed.), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2011, p. LXXVIII

del Río de la Plata. Pimentel señala que estos lexemas, que cumplen una función verosimilizante, son, a la vez:

Un mito cultural. Mitos compartidos y transferidos: tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado. Y es que la ciudad significada no sólo establece una relación directa y unívoca entre un significante diegético y un referente extratextual puramente topográfico. Más allá de esta función verosimilizante, la ciudad descrita tiene una función que sólo podemos llamar ideológica¹⁴⁸.

Esta «función ideológica» de los referentes extratextuales en *La vida breve*, sirve para reflejar la deformación urbana de Buenos Aires: una ciudad repleta de cafetines, bares, avenidas; sus personajes tratan de escapar del tedio de la tarde, de la monstruosa organización que, en la novela, Stein describe de la siguiente manera:

—Andá al diablo —rió Stein, manoteando la toalla de papel—. Es que no puedo, por ahora, aceptar la idea de tener empleados, de explotar gente. Fui sincero todo el tiempo que viví en Montevideo, y lo sigo siendo aunque trate de olvidar mi fe. Plusvalía sigue siendo mucho más que una palabra. Es tolerable ser sólo una ruedita de la máquina, puedo tranquilizar mi conciencia cuando el viejo Macleod me estafa una comisión. Entonces le cuento la anécdota a Mami, la única persona sobre la tierra capaz de creerme. «¿Ves cómo me explotan?», le digo, «¿No te das cuenta de que toda esta organización social es monstruosa?». (p. 525)

El pasaje dibuja una ciudad moderna: individuos sin rostro que son «sólo una ruedita de la máquina», perdidos bajo un clima de desarraigo absoluto. Los referentes extratextuales en *La vida breve* reflejan un mundo de alienación; proyectan la pugna entre la ciudad —gris, mecánica, implacable— y el individuo —abyecto, inconveniente, condenado.

A esta construcción del espacio corresponde una estructuración temporal capaz de dar cuenta de la lucha entre el individuo y su pálida existencia. La subjetivación del relato reclama una temporalidad capaz de sostener los vaivenes de conciencia de sus personajes: el libre tránsito entre un pasado idealizado, un incesante presente y un futuro inalcanzable.

En su estudio de teoría narrativa, Pimentel señala que las rupturas temporales del relato «desempeñan una función *repetitiva* cuando ofrecen información narrativa antes proporcionada (analepsis), o anuncian acontecimientos que no han “sucedido” todavía en el

¹⁴⁸ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI, México, 2008, p. 31

tiempo diegético (prolepsis)»¹⁴⁹. En *La vida breve* acudimos a un relato en permanente construcción. Analepsis y prolepsis dibujan, más que acontecimientos, posibilidades de un pasado y un futuro inciertos, bocetos a través de los cuales el lector se enfrenta a la elucubración del relato.

En *La vida breve* la distensión temporal —aquellas pausas digresivas que contienen el ejercicio reflexivo de los personajes— abre callejones que permiten al narrador (Brausen), explorar un pasado que nunca sucedió y un futuro que se evapora una y otra vez en la imaginación de quien lo inventa. La iteración de este juego crea en el relato una sensación de eterno presente.

Hasta que en la tarde de un domingo Díaz Grey vino a librarme de la obsesión, hizo por mí y por él lo que yo no podía hacer, saltó un año de su tiempo, abandonó Santa María como si se cortara un brazo, como si le fuera posible alejarse de la ciudad provinciana y de su río, colocó a Elena Sala en *un pasado que no iba a suceder nunca*¹⁵⁰. (p. 606)

Estas líneas abren uno de los pasajes más oscuros de la novela: una escena que forma parte de un pasado imposible, «que no iba a suceder nunca», donde Degé (D.G.) viaja en un taxi acompañado por una mujer (su amante, Annie, la violinista). La pareja entra en un café para beber algo; hablan, se toman de la mano. La escena crea un pequeño universo metadieético donde Elena Sala es (¿era?) la mujer de Degé. En sus cavilaciones Degé piensa en el doctor Díaz Grey, ambos productos de la imaginación de Brausen. En el pasaje, ese «pasado que no iba a suceder nunca» deja, sin embargo, la puerta abierta a otros pasados que sí llegarán a suceder.

La escena es un ejemplo del efecto que tiene la distensión temporal del relato en *La vida breve*. Brausen narra en la voz de Degé un pasado para un personaje de su propia imaginación (Díaz Grey). La voz narrativa se disloca y enfrenta al lector con una multiplicidad de ecos. ¿Quién narra? ¿Qué narra? Esta «fragmentación vocal, tan característica de la narrativa del siglo XX, parecería traer a un absoluto primer plano ideológico el principio de incertidumbre no sólo de nuestro conocimiento del mundo, sino incluso de las formas de acceso a él»¹⁵¹.

El pasaje es un ejemplo de lo que Doležel llama «mundos ficcionales imposibles», aquellos «mundos que contienen contradicciones internas, que implican estados de cosas

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 46. Cursivas en el original.

¹⁵⁰ Cursivas del autor.

¹⁵¹ Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 146

contradictorios [donde] es imposible determinar cuál de las versiones del evento es constituyente legítimo del mundo ficcional»¹⁵². El lector se enfrenta a una verdad que contradice el sentido del mundo de la narración, una cadena de acontecimientos que, de sostenerse como auténtica, echaría por tierra el edificio narrativo que hasta este punto hemos observado. La repetición de este fenómeno a lo largo del relato, da a la novela un sentido de texto en constante construcción: «una secuencia de *borradores*, con repetidos cortes, reinicios, correcciones, supresiones, añadidos, etc.»¹⁵³.

Por su estructura, *La vida breve* demanda una alta competencia de lectura; su complejidad temática y sus sutilezas en el desarrollo de la perspectiva pueden considerarse otro rasgo de su carácter moderno. Como señala Verani, en la novela de Onetti «las tensiones temáticas quedan sin resolver, sin desenlace anecdótico definitivo, y el relato contiene experiencias todavía en expansión, abiertas a estímulos nuevos»¹⁵⁴.

Una novela de la novela: en torno a la construcción del (meta)relato

Una de las características más interesantes de *La vida breve* es que enfrenta al relato con su propia génesis. La novela puede abordarse desde un punto de vista autorreferencial. En ella un personaje, Brausen, crea un universo narrativo, Santa María. Este proceso, documentado en la iteración de algunas escenas —como la llegada de Elena Sala al consultorio de Díaz Grey—, alude al acto de creación de la novela en cuanto tal. Podemos leer *La vida breve* como un texto que se sumerge en los entretelones de la construcción del relato y enfrenta al lector con la materia prima de la ficción.

En la novela, sentados en la barra de un bar, el viejo Macleod le dice a Brausen: «Un hombre no hará nada si no se olvida de sí mismo. No tengo ninguna queja contra usted; no estaríamos aquí, entonces. Pero le doy ese consejo: si usted no se olvida de Brausen y se entrega por completo a un negocio... Es la única manera de trabajar, de hacer cosas» (p. 568). Este consejo es el corolario de *La vida breve*; Brausen no logrará nada, escapar de Gertrudis, matar

¹⁵² Lubomir Doležel, «Mímesis y mundos posibles», en *Teorías de la ficción literaria*, Antonio Garrido Domínguez (comp.), Arco Libros, Madrid, 1997, p. 93

¹⁵³ *Ibid.*, p. 94. Cursivas en el original.

¹⁵⁴ Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, p. 125

a la Queca, llegar a Santa María, si no se olvida primero de sí mismo. La misma premisa es válida para quien escribe. La construcción del relato exige a su autor que se pierda (se diluya) para permitir a la trama adquirir su autonomía.

Para Irby, en *La vida breve* «el tema central, que se insinúa en todo, es la ficción misma, la actividad de fingir e inventar, actividad que *La vida breve* a la vez practica y estudia, en varios planos que se reflejan vertiginosamente entre sí»¹⁵⁵. A lo largo de la novela Brausen intuye en varios momentos el desenlace de la historia, descubre de golpe el destino de sus personajes, otras se enfrasca en largas series repetitivas donde el acontecimiento sucede gracias a la iteración; escenas que, a fuerza de ser imaginadas una y otra vez, van abriendo el camino a la ficción.

Comí unos sándwiches refugiado en el rincón de un café. Estuve imaginando un jubiloso Díaz Grey contra el fondo de la muerte de Elena Sala, un jovial y decidido Horacio Lagos con derecho a imponer música de baile al violín de miss Glaeson y a palmearle la más próxima saliente del cuerpo, un ex fugitivo desesperado que hubiera descubierto la necesidad de consumirse junto al marido de la mujer muerta. El estuche de violín cargado de ampollas de morfina, zapatillas de baile que fueran punteando sobre las calles de una ciudad en fiesta —un pie y otro pie, una rápida vuelta—, hacia un final brusco y presentido. (p. 627)

En la escena, mientras espera que caiga la noche para salir a matar a la Queca, Brausen imagina el desenlace de la historia de Díaz Grey y Elena Sala. A partir de ahora las acciones de Brausen estarán encaminadas a cumplir esa revelación, impotente ya frente al «deslumbramiento de la riqueza de que me había hecho dueño insensiblemente» (p. 662).

Pero sobre todo, el estudio de *La vida breve* como novela de la novela hace posible compaginar la figura de Brausen con la de Onetti. En un artículo titulado «Reflexiones literarias» Onetti llamaba la atención sobre la permanente necesidad de crear historias de la siguiente manera: «sentimos que siempre sobrevivirá en algún lugar de la tierra un hombre distraído que dedique más horas al ensueño que al sueño o al trabajo y que no tenga *otro remedio para no perecer como ser humano que el de inventar y contar historias*»¹⁵⁶. ¿No es

¹⁵⁵ James Irby, «Aspectos formales de *La vida breve* de Juan Carlos Onetti», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Carlos H. Magis (coord.), 1970, p. 453, disponible en: http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih_03_1_052.pdf

¹⁵⁶ Onetti, «Reflexiones literarias», en *Réquiem por Faulkner*, p. 188. Cursivas del autor.

Brausen el arquetipo de este sobreviviente? Al inicio de la novela, mientras espera el regreso de Gertrudis, Brausen cavila:

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, si lograba que la mujer entrara en el consultorio de Díaz Grey y se escondiera detrás del biombo; si escribía una sola frase, tal vez [...] Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y *yo podría salvarme escribiendo*. (p. 445-6, cursivas del autor)

Brausen demuestra, en su incesante necesidad de acercarse a un médico de provincias, los altibajos de la relación entre el autor y su obra. En *La vida breve* Onetti crea un personaje-narrador (Brausen) que materializa, en la trama de la novela, «el objetivo de la narración: *hacer que un personaje pueda narrar*; instaurar un “él” capaz de enunciar, de ser “yo”: transformar al sujeto del enunciado en sujeto de la enunciación (que Brausen, al inventar a su personaje, lo pueda instituir como narrador)»¹⁵⁷. Onetti logra una novela que es, a la vez, una teoría de la novela: expone al lector al proceso de construcción del relato.

Estamos ya, no ante una novela de argumento, como pretendiera la novela de la tierra y el indigenismo, sino ante la construcción del espacio capaz de contener ese argumento. En la novela asistimos a la construcción de un espacio, de una atmósfera. La edificación de ese espacio es un juego en el que está invertida toda la riqueza de la prosa de Onetti. Para Verani:

En *La vida breve* no hay un contenido novelesco, sino, más bien, repeticiones y ramificaciones cíclicas de la misma imagen central. No se puede hablar de narración en el sentido tradicional del término, sino de *creación* de una novela; no se relata un acontecimiento ni se describen acciones lógicas, susceptibles de comparación con otra realidad familiar al lector. No se refleja una realidad, sino que se la crea¹⁵⁸.

Esta reflexión es un rasgo más de la modernidad que encierra *La vida breve*.

LAS RELACIONES ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN EN *LA VIDA BREVE*

¹⁵⁷ Josefina Ludmer, *Onetti, los procesos de construcción del relato*, Sudamericana, Buenos Aires, 1977, p. 54. Cursivas en el original.

¹⁵⁸ Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, p. 125

En el centro de la obra de Onetti brilla la dialéctica entre realidad y ficción. *La vida breve*, en particular, es un esfuerzo por entender el papel que la ficción —ese indómito reino de lo imaginario— tiene dentro de la vida cotidiana, y las posibilidades que conlleva para la existencia del individuo. La novela explora la invisible frontera que separa y a la vez une ambos mundos. En este sentido la obra de Onetti posee un carácter realista; su trato con la fantasía sirve para justificar el espacio que «lo fantástico» ocupa dentro de la realidad.

Onetti escribió en una carta a su amigo Julio E. Payró: «O encuentro o fabrico un poderoso *leitmotiv* o me tiro al río»¹⁵⁹. Ese *leitmotiv* Onetti parece haberlo encontrado en el papel que juega la imaginación en la construcción del espacio vital del individuo. En *La vida breve*, «el mundo imaginado por Brausen se impone con consistencia real dentro de la ficción. Es, pues, imposible distinguir con precisión los límites de lo real y lo imaginario»¹⁶⁰. Como el observador que admira una obra de arte, Brausen encuentra —ya sea en la contemplación del cuarto de la Queca o en la anécdota de la ciudad a orillas del río— un espacio que está, al mismo tiempo, fuera de la realidad y dentro de ella.

«La obligaré a creer que una anécdota puede contener la vida y que una anécdota no puede alterar el sentido de una vida» (p. 461), dice Brausen en la novela. En la cita, las palabras «anécdota» y «ficción» son permutables. En Santa María, Díaz Grey y Elena Sala juegan a ser Brausen y Gertrudis; el universo de la ficción contiene a la realidad y, a la vez, está condenado a repetirla. Pero la ficción se desborda e invade la esfera de la realidad. Cuando hacia el final de la novela Díaz Grey se pierde entre los habitantes de la ciudad de Buenos Aires, acompañado por la violinista, la ficción irrumpe con toda su fuerza en la realidad, la compenetra, vuelve imposible dilucidar quién es el creador en el binomio Díaz Grey-Brausen.

En *La vida breve*, la realidad adquiere su verdadera dimensión sólo cuando se enfrenta a su contraparte imaginaria. La mentira es el espejo en el que Brausen se refleja a sí mismo.

Creí descifrar todos los enigmas anteriores de mi vida, poder reunir las minúsculas sensaciones cotidianas y obtener con ellas *la respuesta, una sola*, para cada una de las dudas importantes; una respuesta gozosa, tan útil y convincente para mí como para todos los otros ciegos, enfurecidos o desesperados, que me estaban acompañando en aquel momento, sobre la Tierra. Estuve después sonriendo, en abandono, con el sombrero en la mano, como un mendigo en un portal, sonriendo mientras sentía que lo más importante estaba a salvo si yo me seguía llamando Arce. (p. 512-3, cursivas del autor)

¹⁵⁹ Onetti, *Cartas de un joven escritor*, p. 61. Cursivas en el original.

¹⁶⁰ Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, p. 104

Esta escena ocurre cuando Brausen es expulsado por Ernesto del departamento de la Queca. «La respuesta, una sola», dice Brausen. En la farsa el personaje alcanza a vislumbrar el sentido de su existencia. Arce deja de ser un simple papel y pasa a ser Brausen mismo («estaba a salvo si yo me seguía llamando Arce»). El pasaje subraya la importancia que tiene la ficción como elemento consustancial a la realidad.

Se trata, podríamos decir, de un alejamiento que permite a Brausen tomar conciencia de sí mismo. «Sentí que despertaba —no de este sueño, sino de otro incomparablemente más largo, otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño—» (p. 638).

La mujer-la prostituta-la morfinómana

Podemos entender mejor las relaciones entre realidad y ficción en *La vida breve* a través de la triada Gertrudis-la Queca-Elena Sala. Los primeros dos personajes (Gertrudis y la Queca) pertenecen al espacio de la «realidad»; el tercero (Elena Sala) al de la ficción. Ambas esferas, como ha señalado Ludmer, «parecen marchar en paralelo, una *al lado* de la otra, hasta que llegan a un punto crítico en el que cada una aparece como *el otro lado* de la otra»¹⁶¹.

Gertrudis, la mujer, es el punto del cual parte el desdoblamiento de Brausen. Su historia corresponde al universo diegético de la narración. El relato comienza la tarde en que Gertrudis se somete a la extirpación de un seno. Al volver a casa, su convalecencia pone al descubierto el fin de su relación con Brausen; la lástima, la necesidad de escapar, su «muerte» («tenemos miedo de hablar; el mundo entero es una alusión a su desgracia» [p. 461]). Entonces Brausen, constreñido por sus circunstancias para deshacerse de Gertrudis, proyecta su situación a un plano donde pueda resolver su conflicto.

Ahora mi mano volcaba y volvía a volcar la ampolla de morfina, junto al cuerpo y la respiración de Gertrudis dormida, sabiendo que una cosa había terminado y otra cosa comenzaba, inevitable; sabiendo que era necesario que yo no pensara en ninguna de las dos y que *ambas eran una sola cosa*, como el fin de la vida y la pudrición. (p. 430, cursivas del autor)

Como señalamos al inicio de este capítulo, la idea de matar a Gertrudis se encuentra insinuada en diversos episodios de la novela («Muerta sería peor, pero sería definitivo; muerta no estaría

¹⁶¹ Ludmer, *Onetti, los procesos de construcción del relato*, p. 47-8. Cursivas en el original.

más de veinticuatro horas a mi lado para darme a entender, en silencio, que se ha muerto, para impedirme olvidarlo» [p. 459]). La muerte, entendida como un final irremediable, enlaza las figuras de Gertrudis y la Queca. En su papel de Arce, Brausen puede permitirse actos que jamás habría imaginado con su mujer.

La Queca, la prostituta, es una figura paralela, aunque distorsionada, de Gertrudis. Su historia, al igual que la anterior, corresponde al universo diegético de la narración: a la realidad narrativa. Brausen continúa moviéndose dentro de la realidad, pero esta vez lo hace mediante la representación. Arce es una máscara a través de la cual Brausen puede acariciar la posibilidad de matar a la Queca-Gertrudis:

Surgía hasta invadirme un creciente rencor, el deseo de vengar en ella y de una sola vez todos los agravios que me era posible recordar. Y los agravios que habían existido aunque yo no los recordara, los que habían formado a este hombre pequeño, ya no joven, desde los pies que llegaban justamente al suelo hasta la desproporcionada cabeza que ignoraba cómo perder el respeto a una prostituta. (p. 493)

A través de la Queca, Brausen-Arce entrevé su venganza, cuyo irremediable final permanece: «la promesa de contento definitivo e invariable que me anticipaba la idea de matarla y verla muerta» (p. 597). Pero la muerte, esquiva, se concreta a manos de Ernesto. Entonces Brausen debe dejar la máscara de Arce para escapar de Buenos Aires y refugiarse en Santa María.

Elena Sala, la morfinómana, es el punto de llegada del desdoblamiento de Brausen. Su historia corresponde a un universo metadieético, a la ficción dentro de la ficción. Mientras la relación entre Gertrudis y Elena Sala es explícita («Ella, la remota Gertrudis de Montevideo, terminaría por entrar en el consultorio de Díaz Grey» [p. 447]), la de la Queca con la morfinómana es más sutil. Ambas figuras se encuentran en la muerte.

Cuando Brausen imagina la muerte de Elena Sala, lo hace de la siguiente manera:

Entonces —no será necesario que yo mueva un dedo ni la cara— Díaz Grey se despertará en la habitación del hotel de La Sierra, descubrirá que la mujer a su lado está muerta, se lastimará un talón aplastando las ampollas vacías, la jeringa en el suelo; comprenderá con humillación y un admirado sentido de la justicia por qué Elena Sala dijo que sí la noche anterior; se someterá al imperio de una sensación melodramática, imaginará al amigo futuro destinado a escuchar su confesión: “Ya estaba muerta, ¿entiende?, cuando yo la abrazaba. Y ella lo sabía”. En la penumbra gris, retrocederá unos pasos para alejarse de la mujer muerta y contemplar su forma sobre la cama. Cuando la luz crezca podrá mirarle la cara, la verá tranquila y afable, de vuelta

de su excursión a una zona construida con el revés de las preguntas, con las revelaciones de lo cotidiano, no recogidas por nadie. Muerta y de regreso de la muerte, dura y fría como una verdad prematura, absteniéndose de vociferar sus experiencias, sus derrotas, el botín conquistado. (p. 623)

El pasaje, con mínimas variaciones, sirve para describir también la muerte de la Queca:

Muerta, convertida en la muerte, la Queca había regresado para atravesarse en la cama, doblar una rodilla, tomarse y apartar los pechos. No sonreía porque había sido expulsada sin sonrisas; diestra, guiada ya por una larga costumbre, acomodaba cada parte de su cuerpo a la posición que le fuera asignada, podía reposar en la actitud impuesta. Estaba tranquila y afable, de vuelta de su excursión a una comarca construida con el revés de las preguntas, con las insinuaciones de lo cotidiano. Muerta y de regreso de la muerte, dura y fría como una verdad prematura, absteniéndose de vociferar sus experiencias, sus fracasos, los tesoros conquistados. (p. 643-4)

En la novela, la separación de Brausen y Gertrudis impide al primero encontrar un cierre definitivo a su relación amorosa. Como Arce, Brausen busca cumplir su mandato: el asesinato de la Queca-Gertrudis, pero llega tarde. Sólo en el mundo de la ficción, Brausen-Díaz Grey asiste a la muerte de Elena Sala-Gertrudis: su suicidio. Con este acto, Elena Sala libera a Díaz Grey de su mundo; sólo entonces Santa María entra en el mapa, Brausen huye de la realidad, del fracaso de su relación con Gertrudis y entra en Santa María. «Esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad» (p. 697).

Esta secuencia muestra los rasgos esenciales de las relaciones entre realidad y ficción en la novela. La representación y la farsa (Arce), la imaginación (Díaz Grey), ¿no son, acaso, una forma de sobrellevar la desgracia? *La vida breve*, ¿no es, después de todo, la epopeya de un hombre (Brausen) que intenta superar el fin de su relación con una mujer (Gertrudis)?

YO ES OTRO: LA DISOLUCIÓN DEL INDIVIDUO

Pero *La vida breve* lleva la transformación un paso más adelante: propone, a través de la ficción, la anulación del Yo que enuncia. Brausen-narrador desaparece poco a poco mientras avanza el relato; la creación se libera del yugo de su creador. Santa María, cada vez con mayor fuerza, disputa a Buenos Aires su estatuto de autenticidad.

La disolución de Brausen da sentido al título de la novela. El personaje atraviesa una serie de «vidas breves» que chocan entre sí, que avanzan, iluminan el relato por un instante y luego desaparecen. Brausen se despoja del nombre, atraviesa la crisálida, abandona su figura: «Me inmovilicé frente a mi cara en el espejo, distinguiendo apenas el brillo de la nariz y la frente, los huecos de los ojos, la forma del sombrero. Luego dejé de verme y contemplé, sola en el espejo, libre de mis ojos, una mirada chata, sin curiosidad, apacible» (p. 469-70). Brausen, a fuerza de inventarse continuamente un *otro* (Arce, Díaz Grey), inicia el camino de la metamorfosis.

En la escena de la llegada de Elena Sala al consultorio de Díaz Grey, despunta la semilla que llevará a la aniquilación de Brausen:

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 *mi* 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 clamosa *mis* muebles, *mi* instrumental, *mis* libros. (p. 450, cursivas del autor)

El narrador intradiegético (Brausen) penetra en el universo metadiegético (Santa María). Inmediatamente después la superposición desaparece y la narración vuelve a la tercera persona:

—Por favor, un minuto. Puede sentarse —*dije* sin mirarla. *Me incliné* sobre el escritorio para anotar en la libreta un nombre y una suma de dinero; después *el médico*, Díaz Grey, *se acercó* con frialdad a la mujer que no había querido sentarse. (p. 450, cursivas del autor)

Aparece por primera vez el síntoma: Brausen deja de ser, por un par de líneas, Brausen. Su ser se desplaza. Brausen no juega a ser Díaz Grey, por un breve instante *es* Díaz Grey. Brausen *es* otro. A medida que avanza el relato, el personaje toma conciencia de esta condición («Comprendí que había estado sabiendo, durante semanas que yo, Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos». [p. 546]).

Arce es *otro* que también ocupa esos moldes vacíos. En su relación con la Queca, Brausen experimenta un estado de crisálida, una posición intermedia entre su condición terrena —atada al nombre Brausen— y su desaparición, etérea, entre las calles de Santa María al final de la novela. Al otro lado de la pared, en el departamento de la Queca, Brausen descubre un

universo de valores invertidos. Para acceder a él, debe despojarse primero del nombre (Juan María Brausen). De acuerdo con Pimentel:

Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el *nombre*. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones¹⁶².

Al cambiar de nombre, Brausen se desnuda de todos sus atributos, se vuelve un molde vacío, transforma su identidad. Pero la separación que adquiere gracias a la figura de Juan María Arce encuentra su límite en la materialidad de ambos personajes. Brausen no puede ser, al mismo tiempo, Brausen y Arce. Ambos ocupan el mismo universo, ambos pertenecen al ámbito de la realidad. Por el contrario, Brausen puede, al mismo tiempo, abrazar a la Queca (Arce) y sostener a Elena Sala entre sus brazos (Díaz Grey). La mediación de Arce, aunque cada vez más independiente, sólo alcanza a insinuar las posibilidades de la fuga, de la emancipación absoluta encarnada por Santa María.

Entretanto, yo casi no trabajaba y existía apenas: era Arce en las regulares borracheras con la Queca, en el creciente placer de golpearla, en el asombro de que me fuera fácil y necesario hacerlo; era Díaz Grey, escribiéndolo o pensándolo, asombrado aquí de mi poder y de la riqueza de la vida. (p. 559)

Conforme la metamorfosis avanza, la voz narrativa se desplaza hacia los intersticios de los personajes, aparecen voces que no se corresponden con ninguna de las tres figuras («Yo, el puente entre Brausen y Arce» [p. 601]). Brausen se ve obligado a representarse a sí mismo en sus relaciones personales («a veces me juntaba con Stein para comer y lograba remedar ante él a su viejo, apocado amigo Brausen» [p. 605]).

En dirección opuesta, mientras la figura de Brausen se difumina, su creación (Santa María) gana nitidez: el sueño se vuelve corpóreo y comienza a ganar terreno a la realidad.

Díaz Grey trataba de distraerse evocando las formas y los colores de las pequeñas embarcaciones, llegaba a intuir mi existencia, a murmurar «Brausen mío» con fastidio;

¹⁶² Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 63

seleccionaba las desapasionadas preguntas que habría de plantearme si llegara a encontrarme un día. (p. 554)

Los personajes de Santa María cobran vida: no necesitan ser imaginados para existir.

Hacia el final de la novela, cuando Brausen se despide de Stein en el Empire, éste no lo reconoce («Éste no es Brausen. ¿Con quién tengo el honor de beber?» [p. 654]). Brausen —el nombre— ha muerto, vive sólo en el recuerdo. En la huida hacia Santa María asistimos a su renacimiento, un conjuro a través de la quema de las ropas, un acto de reencarnación que cierra el ciclo.

Al llegar a la ciudad junto al río, Brausen descubre que la vida ahí ha seguido de largo. En el reservado del Berna asistimos a una escena que nada tiene que ver con la trama de la novela, una escena que pertenece a los anales de Santa María: la expulsión de Larsen tras el fracaso del prostíbulo en la costa. La escena forma parte de una novela posterior, *Juntacadáveres* (1964), publicada catorce años después de *La vida breve*. Verani ha llamado la atención sobre la importancia de esta escena para comprender la relación entre el creador y su obra:

Al desconocer a los habitantes de Santa María reunidos en el hotel Berna (Díaz Grey, Larsen, María Bonita, Jorge Malabia, Lanza), el poder que Brausen creía tener sobre su creación desaparece; el universo literario que Brausen ha poblado de seres se libera de su influencia y obtiene autonomía propia; es en este plano, el literario, donde Brausen-Onetti encuentra plenitud espiritual¹⁶³.

El último capítulo de la novela está narrado por Díaz Grey en primera persona. Como Prometeo al robar el fuego para los hombres, Díaz Grey roba la palabra para la ficción. La creación ha despojado de voz al creador. Entonces la imaginación emerge victoriosa, como un universo real, libre de las ataduras de la narración, por primera vez fuera de la fantasía, fuera del mundo de la ficción.

Muerte y resurrección, el ciclo de la vida breve

En las transformaciones de los personajes de *La vida breve*, mientras el individuo cambia, la esencia, su ser, permanece. El juego de espejos, aunque suficiente para deformar la imagen,

¹⁶³ Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, p. 127

limita a su vez las posibilidades del relato, que avanza girando sobre sí mismo. Para Brausen, «Cualquier pasión o fe sirven a la felicidad en la medida en que son capaces de distraernos, en la medida de la inconsciencia que puedan darnos» (p. 590). El final, sin embargo, permanece inalterable.

En la novela los personajes encuentran una muerte recurrente y una resurrección momentánea. Parecen actuar papeles que heredaron de mucho tiempo antes, y que seguirán actuando mucho después de la última página del libro («Hay sueños así, que se repiten; uno sabe lo que va a suceder, pero no puede cambiarlo» p. 529). Los pedazos de vidrio, los tornillos oxidados, los trozos de maquinaria que Brausen recoge a lo largo de la novela, son un símbolo de esas vidas breves, desechadas por el paso del tiempo, arrojadas al lado del camino, manojos de esperanzas y sueños inútiles. Un efecto semejante tienen, también, «Ellos», «los diminutos, despreocupados, veloces, inubicables monstruos que acorralaban o atraían a la Queca apenas se encontraba sola» (p. 548), murmullos de otras vidas que acechan entre el desorden.

Campanella señala que Santa María es «el lugar mítico del fundamental y descarnado encuentro del hombre con su ser, con su duda y desamparo»¹⁶⁴. En Santa María cambia el nombre, pero no lo nombrado. A lo largo de la novela, Onetti crea una ventana al corazón de la espiral. Brausen lo describe de la siguiente manera en una conversación con Gertrudis: «No se trata de decadencia. Es otra cosa, es que la gente cree que está condenada a una vida hasta la muerte. Y sólo está condenada a un alma, a una manera de ser. Se puede vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas» (p. 589).

El final abierto de la novela sugiere que el ciclo de la vida breve vuelve a comenzar incesantemente. En él, realidad y ficción coexisten para que el hombre pueda continuar su paso por el mundo: «Mire hacia allá, doctor, vea esa figura blanca al lado de Oscar. Ella es Elena. Nada se interrumpe, nada termina; aunque los miopes se despisten con los cambios de circunstancias y personajes» (p. 713).

LA IMAGINACIÓN (NARRATIVA) COMO SALVACIÓN

Para concluir el análisis de *La vida breve*, debemos señalar que el texto —al igual que el conjunto de la obra de Onetti— es una constancia del papel que juega la imaginación narrativa como vehículo para la salvación del individuo. La evasión a través de la literatura, que Onetti

¹⁶⁴ Hortensia Campanella, «La poblada soledad del escritor», prólogo a *Obras completas. Novelas I (1939-1954)*, Juan Carlos Onetti, Hortensia Campanella (ed.), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2011, p. XLIII

experimentó de manera constante desde su infancia, es el mayor «descubrimiento» de los personajes de la novela. «Tenía bajo mis manos el papel necesario para salvarme, un secante y la pluma fuente» (p. 445), dice Brausen cuando se sienta a escribir el guión cinematográfico.

Brausen percibe, con extraordinaria nitidez, las posibilidades que yacen detrás de «una sola frase». Como en un acto de prestidigitación, la ilusión de la escritura depara a Brausen, más que el asombro, la salvación. Una vez encendidas las luces del escenario (Santa María), todo lo que queda fuera deja de existir. En una carta fechada el 26 de abril de 1942, Onetti escribió:

Yo soy un tipo sin relación con el mundo. El cerebro no me da para entender de verdad lo que estoy viviendo, las gentes ni las cosas ni un corno. Todo me resulta como entre sueños y no hay forma de despertar. Toda mi comunicación con el mundo la establecía a través de ella [María Julia, su segunda esposa] y perdida ella no hay caso, no hay *ersatz*. Esto me tiene mal; en consecuencia, tengo que escribir y escribir y escribir¹⁶⁵.

La escritura es su punto de contacto con el mundo. En *La vida breve*, como en ninguna otra de sus novelas, Onetti proyectó este rasgo de su personalidad. La escritura, tanto de la novela como dentro de la novela, surge de la urgencia de evadir una realidad abominable y, al mismo tiempo, de abarcarla, comprenderla, enfrentarla.

Sólo a través de la imaginación narrativa «el yo se proyecta en otro como forma de resolver las tensiones existentes con la realidad y se refugia en la fantasía del personaje que quisiera ser y no es»¹⁶⁶. En la ficción el individuo alcanza a reconocer una solución a la «cuestión de su existencia», un sentido que la realidad le niega.

Brausen escribe una novela. Onetti escribe una novela y los personajes de uno y otro huyen de Buenos Aires, de Montevideo, de cualquier ciudad de la tierra, para buscar la salvación en Santa María, como si también ellos tuvieran la secreta conciencia de que Santa María es otro mundo, un quieto país de maravilla, una ciudad de novela¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Onetti, *Cartas de un joven escritor*, p. 141. Cursivas en el original.

¹⁶⁶ Fernando Aínsa, «Del yo al nosotros: las fronteras esfuminadas del narrador en la obra de Juan Carlos Onetti», en *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, núm. 14, 2009, p. 105, disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071822012004000200002&script=sci_arttext

¹⁶⁷ Castillo, «Mundo y trasmundo de Onetti», en *Cuadernos hispanoamericanos*, p. 94-5

Las historias que Brausen imagina, el médico, la morfinómana, la ciudad de provincias, son un vehículo para dar consistencia a los sueños. La imaginación introduce al terreno de la realidad una dimensión donde *aquello que no es*, adquiere sustancia.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos realizado una aproximación interdisciplinaria a *La vida breve* para dar cuenta de su condición de texto de ruptura en el contexto de la literatura latinoamericana. A manera de conclusión, presentamos aquí los elementos que unen las partes de este trabajo, a la luz del conjunto de la investigación.

En una reflexión en torno al concepto de totalidad en Marx, Osorio señala:

El conocimiento de la totalidad no significa que podamos alcanzar un conocimiento de todo lo que acontece en sociedad (que iría asociado a la idea de completud), sino de los elementos que articulan, organizan y jerarquizan la vida societal y que hacen posible que se reproduzca, material y socialmente, de una manera determinada¹⁶⁸.

El análisis de la estructuración de las relaciones sociales arroja luz sobre los múltiples espacios que componen una realidad histórica determinada. Referirnos a aquellos «elementos que articulan, organizan y jerarquizan la vida societal», es el primer paso para entender las expresiones materiales de una sociedad sin importar cuál sea su índole (política, económica,

¹⁶⁸ Osorio, «Epistemología y método en Marx», en *Crítica de la economía vulgar*, p. 15

filosófica, cultural, etcétera). De aquí la necesidad de enmarcar la ruptura que apreciamos en la literatura latinoamericana alrededor de 1940, en el conjunto de las transformaciones generales del patrón de reproducción del capital en América Latina.

En el primer capítulo de este trabajo nos hemos referido a estas transformaciones a partir del desplazamiento de las economías latinoamericanas desde un patrón primario-exportador —basado en la exportación de alimentos y materias primas—, hacia un patrón industrial. La transición, aunque produjo una tendencia generalizada en la región, se concretó de manera distinta en cada uno de sus países. Acercarnos a una apreciación del contexto en que surgió *La vida breve*, exigía entonces hacer referencia a la especificidad, no sólo del capitalismo latinoamericano, sino de su manifestación histórica a orillas del Río de la Plata.

Onetti se formó como escritor entre Montevideo y Buenos Aires. Conoció una época dorada en el desarrollo de su país natal y acudió a su derrumbe. En sus años de juventud Onetti vivió a salto de mata, pero su vocación por la literatura superó todos los obstáculos que la vida le arrojó a la cara. Como secretario de redacción del semanario *Marcha* experimentó, en carne propia, el mundo del bajo bonaerense, la vida mundana de la capital inspiraría a más de uno de los personajes de sus novelas. La experiencia citadina que Onetti atravesó coincidió con el periodo de mayor crecimiento urbano en ambas capitales. La atracción que ejerció sobre él la vida de los tugurios, de la noche, las borracheras, las calles sin nombre, los cafés, el alcohol, el humo del tabaco, la prostitución y, en definitiva, del tipo marginal y solitario que poblaba esos ambientes, despertó desde muy temprano su indagación entre los pormenores de la existencia humana.

El censo de los personajes de la obra onettiana arroja un tremendo saldo de resignación y marginalidad. Son, en definitiva, seres frustrados —de incierta extracción social— que huyen y se refugian en su propia soledad, incapaces de reconciliarse con un mundo hostil, desprovisto de coherencia y traumatizante¹⁶⁹.

Onetti es parte de una generación que despidió a la pampa para perderse entre las calles de la ciudad. Aun así, el compromiso político de Onetti siempre estuvo latente en su mirada sobre el mundo. Aunque mucho se ha dicho sobre la apatía política en su obra, Campanella señala que:

¹⁶⁹ Enrique Cerdán Tato, «Santa María de Onetti: la soledad cercada», en *Cuadernos hispanoamericanos*, p. 124-5

Onetti establece una clara diferencia entre el escritor que no acepta tomar partido en su obra y el ser humano que necesariamente elige. «El sujeto que escribe es un hombre», dice. «A este ciudadano debe exigírsele una definición, una preferencia entre millonarios que gobiernan y abundante, democrática mayoría de hambrientos. Yo, personalmente, le juro no gobernar»¹⁷⁰.

Si recuperamos ahora este rasgo de la personalidad de Onetti, lo hacemos en la medida en que ayuda a esclarecer algunos elementos de la obra que hemos estudiado. Recuérdese que los personajes de Onetti —Brausen no es la excepción— son tipos arrastrados a una vida sin sentido precisamente por pertenecer a una ciudad que, a fuerza de repetir su rutina, termina por eliminar al individuo. Onetti es el primer escritor latinoamericano en hacer propia la sensibilidad del existencialismo francés.

Estas discusiones, sobre las cuales gira el conjunto de la obra de Onetti y que hemos explorado con mayor detalle en el tercer capítulo, reflejan el clima de ruptura de las letras latinoamericanas al cual hemos dedicado la mayor parte de este trabajo. La narrativa del uruguayo abreva de un pozo cuyas aguas no son las del río claro y cristalino de la tradición gauchesca, sino las del drenaje profundo de la ciudad rioplatense.

En el centro de la obra de Onetti brilla «una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos» (p. 430): Santa María. Esta ciudad, que aparece por primera vez en *La vida breve*, es un punto de referencia no sólo de las novelas y cuentos de Onetti, sino de la literatura latinoamericana contemporánea. La audacia de crear un universo propio para la acción —heredada de su maestro Faulkner— alcanza en Onetti un grado de complejidad sutil, pues pone sobre la mesa el conflicto que enfrenta al creador con su obra.

Sin profundizar aquí en los elementos que distinguen al relato, pues a ellos nos hemos referido con detalle en el último capítulo de este trabajo, vale la pena subrayar algunos aspectos centrales de *La vida breve* que le otorgan su estatuto de modernidad.

La novela que inaugura la saga sanmariana es una novela que se construye a sí misma; se trata de una reflexión en torno a la construcción del relato: una novela de la novela. El texto explora las relaciones entre realidad y ficción y concluye, con una demostración contundente (la disolución de Brausen, su arribo a Santa María), que la ficción no sólo forma parte de la realidad, sino que la moldea y reconstruye en una dialéctica incesante (Díaz Grey, en sentido inverso, huye de Santa María y se pierde en las calles de Buenos Aires). Becerra señala que «la

¹⁷⁰ Campanella, «La poblada soledad del escritor», p. LII

creación de Brausen no supone una distorsión de lo real, es un proceso creativo producto de la lucidez»¹⁷¹. Brausen está llamado a convertirse «paulatinamente en la deidad de los sanmarianos, en el señor de un universo homológico al universo cotidiano —e igualmente mítico— que llamamos realidad»¹⁷². La homologación entre el mundo de la realidad y el de la ficción, es uno de los campos de exploración de la novela moderna y se encuentra presente no sólo en *La vida breve*, sino en el conjunto de la obra de Onetti.

Finalmente, la novela propone una interpretación del fenómeno de la escritura (del acto narrativo) como una puerta a la salvación. Como ninguna otra, esta lectura de la novela ofrece un acercamiento íntimo al atributo contemplativo del hombre moderno. La existencia reclama a la literatura un espacio donde el individuo pueda tomar distancia de sí mismo, reconocerse, escapar de sus circunstancias, convencerse, murmurarse: «—Usted es el otro [...] Entonces, usted es Brausen» (p. 697).

La vida breve es una piedra angular del desarrollo de la narrativa latinoamericana. Su aparición no es fortuita y, como hemos comprobado, se encuentra atravesada por mediaciones de distinta índole. Es en el análisis de estos factores donde la lectura de la novela alcanza su justa dimensión.

En los 54 años que abarca su producción literaria, Onetti creó una obra que goza de una consistencia cabal, la cual puede ser interpretada como constancia de su papel en el desarrollo de la literatura latinoamericana; sus textos adquieren mayor sentido a la luz de los acontecimientos históricos que moldearon su juventud y sus primeros pasos en el mundo de las letras. En su persistencia y exploración constante, Onetti crea un universo propio, íntimo, lleno de aproximaciones a nuevos territorios y experiencias. Onetti y su obra son muestra de una singular coyuntura en el desarrollo de América Latina, la cual, si bien cristaliza de forma específica a orillas del Río de la Plata, deja su huella en el conjunto de su obra.

En el caldero de sus libros, Onetti formula enseñanzas que desbordan las páginas que las contienen. Santa María comienza donde terminan las historias de Onetti. Más allá del libro queda la voz de un hombre que murmura, tendido en su cama: Mundo loco.

¹⁷¹ Eduardo Becerra, «Santa María de Onetti: autodestrucción y ficción literaria», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 20, 1991, p. 224, disponible en: <http://revistas.ucm.es/fl/02104547/articulos/ALHI-9191110219A.PDF>

¹⁷² Jorge Rufinelli, «Notas sobre Larsen», en *Cuadernos hispanoamericanos*, p. 109

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS DE JUAN CARLOS ONETTI

ONETTI, Juan Carlos, *Obras completas*, Aguilar, México, 1970

_____. *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca/Calicanto, Buenos Aires, 1976

_____. «Una voz que no ha sonado», en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca/Calicanto, Buenos Aires, 1976, p. 18-19

_____. «Literatura nuestra», en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca/Calicanto, Buenos Aires, 1976, p. 27-28

_____. «Literatura y política», en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca/Calicanto, 1976, p. 35-37

_____. «Roberto Arlt», en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca/Calicanto, Buenos Aires, 1976, p. 127-137

_____. «Nada más importante que el existencialismo», en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca/Calicanto, 1976, p. 146-150

_____. «Réquiem por Faulkner (Padre y maestro mágico)», en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca/Calicanto, Buenos Aires, 1976, 164-167

_____. «Si hubiéramos ido», en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca/Calicanto, 1976, p. 181-184

- _____. «Reflexiones literarias», en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca/Calicanto, 1976, p. 185-188
- _____. «La literatura: ida y vuelta», en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca/Calicanto, 1976, p. 193-204
- _____. «Creación y muerte de Santa María», en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca/Calicanto, 1976, p. 215-235
- _____. *El astillero*, Seix Barral, Barcelona, 2002
- _____. *Los adioses*, Norma, Bogotá, 2003
- _____. *Cuentos completos (1933-1993)*, Alfaguara [1994], Madrid, 2003
- _____. *El pozo/Los adioses*, Punto de Lectura, Buenos Aires, 2007
- _____. *Tierra de nadie*, Punto de Lectura, Madrid, 2007
- _____. *La vida breve*, Punto de Lectura, Madrid, 2007
- _____. *Juntacadáveres*, Punto de Lectura, Madrid, 2008
- _____. *La muerte y la niña*, Punto de Lectura, Madrid, 2008
- _____. *Para una tumba sin nombre*, Punto de Lectura, Madrid, 2008
- _____. *Cuando ya no importe*, Alfaguara, Montevideo, 2009
- _____. *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*, edición crítica, estudio preliminar y notas de Hugo J. Verani, Era/LOM/Trilce, México, 2009
- _____. *Obras completas. Novelas I (1939-1954)*, Hortensia Campanella (ed.), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores [2006], Barcelona, 2011

TEXTOS SOBRE JUAN CARLOS ONETTI

- AÍNSA, Fernando, «Del yo al nosotros: las fronteras esfuminadas del narrador en la obra de Juan Carlos Onetti», en *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, núm. 14, 2009, disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012004000200002&script=sci_arttext
- BECERRA, Eduardo, «Santa María de Onetti: autodestrucción y ficción literaria», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 20, 1991, disponible en: <http://revistas.ucm.es/f-ll/02104547/articulos/ALHI9191110219A.pdf>
- BRANDO, Oscar, «De Arlt a Onetti: camas desde un peso», *Cuadernos LIRICO*, núm. 8, 2013, disponible en: <http://lirico.revues.org/968>
- CAMPANELLA, Hortensia, «La poblada soledad del escritor», prólogo a *Obras completas. Novelas I (1939-1954)*, Juan Carlos Onetti, Hortensia Campanella (ed.), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores [2006], Barcelona, 2011, p. XXV-LXV
- CASTILLO, Guido, «Mundo y trasmundo de Onetti», en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 292-294, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1974, p. 88-100
- CERDÁN TATO, Enrique «Santa María de Onetti: la soledad cercada», en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 292-294, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1974, p. 118-130
- COSSE, Rómulo (ed.), *Juan Carlos Onetti. Papeles críticos*, Linardi y Risso, Montevideo, 1989
- Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 292-294, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1974
- CUETO, Alonso, *Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra*, FCE, Lima, 2009
- CURIEL, Fernando, *Onetti: calculado infortunio*, Premiá Editora, México, 1984

- GILIO, María Esther y Carlos M. Domínguez, *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti*, Planeta, Buenos Aires, 2003
- GUTIÉRREZ, Carlos María, «Onetti en el tiempo del cometa», en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Juan Carlos Onetti, Arca/Calicanto, Buenos Aires, 1976, p. 205-214
- IRBY, James, «Aspectos formales de *La vida breve* de Juan Carlos Onetti», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Carlos H. Magis (coord.), 1970, disponible en: http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih_03_1_052.pdf
- LUDMER, Josefina, *Onetti, los procesos de construcción del relato*, Sudamericana, Buenos Aires, 1977
- MILLINGTON, Mark I. «Otherwise, or Reading Onetti with Borges», en *Onetti and others: Comparative Essays on a Major Figure in Latin American Literature*, Gustavo San Román (ed.), State University of New York Press, Albany, 1999, p. 51-64
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, «Un lugar, una atmósfera», prólogo a *El astillero*, Juan Carlos Onetti, Seix Barral, Barcelona, 2002, p. 7-10
- PACHECO, José Emilio, «Memorias de un lector mexicano» en *Texto Crítico*, núm. 6, vol. 18-19, 1980, disponible en: <http://148.226.12.104/bitstream/123456789/6927/2/19801819-P7.pdf>
- ROCCA, Pablo, «Los últimos días montevidianos de Onetti», en *Fragmentos*, núm. 20, Florianópolis, 2001, p. 109-117, disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/6516/6019>
- RODRÍGUEZ MONEGAL, «Prólogo» a *Obras completas*, Juan Carlos Onetti, Aguilar, México, 1970, p. 9-40
- RUFINELLI, Jorge, «Notas sobre Larsen», en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 292-294, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1974, p. 101-117
- SAN ROMÁN, Gustavo (ed.), *Onetti and others: Comparative Essays on a Major Figure in Latin American Literature*, State University of New York Press, Albany, 1999
- VARGAS LLOSA, Mario, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Madrid, 2008
- VERANI, Hugo J., «Dos ensayos en torno a dos novelas de Onetti», en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 292-294, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1974, p. 408-464
- _____. «Onetti y el palimpsesto de la memoria», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Iberoamericana/Vervuert Verlag, Frankfurt, 1989, p. 725-732, disponible en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih>
- _____. *Onetti: el ritual de la impostura*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1981
- _____. «Cartas de un joven escritor» en *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*, Juan Carlos Onetti, edición crítica, estudio preliminar y notas de Hugo J. Verani, Era/LOM/Trilce, México, 2009, p. 13-36
- VILLORO, Juan, «La fisonomía del desorden: el primer Onetti», introducción a *Obras completas. Novelas I (1939-1954)*, Juan Carlos Onetti, Hortensia Campanella (ed.), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores [2006], Barcelona, 2011, p. LXXV-XCVII

TEXTOS TEÓRICOS Y DE CONSULTA

- ARTEAGA, Juan José, *Breve historia contemporánea del Uruguay*, FCE, Buenos Aires, 2008
- BECERRA, Eduardo, «Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910-1975», en *Historia de la literatura hispanoamericana, t. III: Siglo XX*, Trinidad Barrera (coord.), Cátedra, Madrid, 2008, p. 15-32
- BELLINI, Giuseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1986
- BOURDIEU, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama [1997], Barcelona, 2007
- BULMER-THOMAS, Víctor, «Las economías latinoamericanas, 1929-1939», en *Historia económica de América Latina. Desde la independencia a nuestros días*, Tulio Halperin Donghi et al., Crítica, Barcelona, 2002, p. 243-286
- CUEVA, Agustín, *El desarrollo del capitalismo latinoamericano*, Siglo XXI [1977], México, 2004
- CYMERMAN, Claude y Claude Fell (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde 1940 hasta la actualidad*, Edicial, Buenos Aires, 2001
- DOLEŽEL, Lubomir. «Mímesis y mundos posibles», en *Teorías de la ficción literaria*, Antonio Garrido Domínguez (comp.), Arco Libros, Madrid, 1997, p. 69-94
- FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI/UNESCO [1972], México, 1992
- FRANCO, Jean, *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1970
- GOIC, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 3. Época contemporánea*, Crítica, Barcelona, 1988
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto y Enrique Pupo-Walker (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana II, El Siglo XX*, Gredos, Madrid, 2006
- HALPERIN DONGHI, Tulio et al., *Historia económica de América Latina. Desde la independencia a nuestros días*, Crítica, Barcelona, 2002
- HARSS, Luis, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1977
- LILLO, Baldomero, «La compuerta número 12», en *El cuento hispanoamericano*, Seymour Menton, FCE, México, 2005, p. 112-119
- MARINI, Ruy Mauro, *Dialéctica de la dependencia*, Era [1973], México, 1982
- MENTON, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, FCE, México, 2005
- OSORIO, Jaime, *Crítica de la economía vulgar. Reproducción del capital y dependencia*, UAZ/Miguel Ángel Porrúa, México, 2004
- _____. *Explotación redoblada y actualidad de la revolución. Refundación societal, rearticulación popular y nuevo autoritarismo*, Ítaca/UAM-Xochimilco, México, 2009
- OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza, Madrid, 2001
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI [1998], México, 2008
- RIVERA, José Eustasio, *La vorágine*, Porrúa, México, 2001

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, «Tradición y renovación», en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (coord.), Siglo XXI/UNESCO [1972], México, 1992, p. 139-166