

I. ESTUDIOS

DESESPERACIÓN Y CREACIÓN EN JUAN CARLOS ONETTI

Eduardo Thomas Dublé

Universidad de Chile

En la década de los años 50 se produce en Hispanoamérica un movimiento de renovación cultural que incluye, como una de sus manifestaciones importantes, un profundo impacto de las corrientes existencialistas filosóficas y literarias. Las obras de los grandes representantes de esta tendencia tienen tal gravitación, que bien puede afirmarse que la literatura hispanoamericana de aquellos años no es comprensible sin la referencia de autores como Kierkegaard, Marcel, Camus, Jean Paul Sartre y, en el área hispánica, Unamuno.

La irrupción de los modelos existencialistas en la cultura hispanoamericana no es un hecho que se produce a mediados de siglo sin antecedentes en su desarrollo anterior. La perspectiva existencial en la representación de la realidad; la imagen de la existencia humana condenada al abandono, a la soledad, al sin sentido; la construcción de los relatos de acuerdo a las exigencias del sistema temático del absurdo existencial, son elementos que ya se encuentran presentes en la literatura hispanoamericana de la primera mitad del siglo, desde las primeras décadas. Las obras de Roberto Arlt y Eduardo Mallea, en Argentina, son dos ejemplos notables, entre muchos otros, que permiten constatar que es así. En verdad, el sentimiento trágico de la condición absurda de la condición humana, condenada a preguntar por un sentido trascendente en un mundo implacablemente opaco, que jamás da respuesta y, por el contrario, invariablemente demuestra su precariedad y hostilidad hacia el espíritu, responde a una sensibilidad epocal que abarca la totalidad del siglo xx y que en las décadas de 1950 y 1960 solamente viene a manifestarse en Hispanoamérica de manera filosófica y literariamente más integrada, sistemática y madura. En este sentido insiden importantemente la apropiación y masificación de los modelos literarios europeos.

Conjuntamente con la asunción de paradigmas existencialistas en la representación de la realidad, en la literatura contemporánea se desarrolla una concepción estética que ve en el lenguaje artístico la única posibilidad de trascendencia hacia un sentido y, con ello, hacia la salvación existencial.

La certeza de que hay en el lenguaje poético potencialidades reveladoras en el mundo de posibilidades originarias, esenciales y olvidadas, y por lo tanto, de que es capaz de abrir al hombre sentidos que le permiten reintegrarse con su universo, se encuentra en los fundamentos mismos de la cultura contemporánea. Para Paul Ricoeur, por ejemplo, el lenguaje metafórico es el único ámbito que abre una posibilidad real de desarrollar, en el actual contexto de la modernidad, un “lenguaje de la fe”¹.

Con distintos matices y sentidos, esta concepción del lenguaje se encuentra manifiesta en lo más valioso de la producción literaria y artística hispanoamericana del siglo xx.

En lo que sigue, desco referirme a la obra del narrador uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994), autor en el que los rasgos literarios epocales que he señalado se actualizan con notable riqueza y originalidad.

Centraré mi exposición en dos de sus obras: *La vida breve* (1950) y *El astillero* (1961), para estudiar en ellas un elemento fundamental del mundo de este autor: la figura del desesperado.

En la obra de este narrador uruguayo, el tipo del desesperado no constituye solamente una personal apropiación del paradigma existencialista europeo; también recibe esta figura, y su temática correspondiente, de la tradición literaria rioplatense, especialmente de la originalísima producción del argentino Roberto Arlt, que en ese y en otros aspectos aparece como uno de sus modelos.

La teoría onettiana de la desesperación es formulada en *La vida breve*, en el capítulo vii de la Segunda Parte —en una escena que, según el narrador, “nunca fue escrita”. Su expositor es el extraño obispo de La Sierra, y sus destinatarios son Díaz Grey y Elena Sala, quienes han llegado hasta su palacio a preguntarle por Óscar Owen, un muchacho que fue amigo de la mujer y que ella busca apasionadamente, con la humillada colaboración de su acompañante. El obispo les revela que ese joven es un desesperado y, además, les ilumina el sentido que tiene este concepto de la desesperación:

¹ Cfr.: entre otros estudios de Paul Ricoeur: *El lenguaje de la fe*. Ediciones Megápolis, Buenos Aires, 1977. Un desarrollo de esta teoría del lenguaje simbólico se encuentra en *La metáfora viva*, Ediciones Megápolis, 1977, especialmente en el Séptimo Estudio: “Metáfora y referencia”, en el que desarrolla el concepto de “referencia metafórica”. Una síntesis de esta teoría se encuentra en *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Editorial Docencia, Buenos Aires, 1985. Capítulo I: “Palabra y símbolo”. Sobre la función cognoscitiva del lenguaje metafórico, desde la tradición clásica hasta el pensamiento contemporáneo, ver el trabajo de Joaquín Barceló: “Metáfora y conocimiento en el pensamiento retórico”, en Joaquín Barceló (editor): *Persuasión, retórica y filosofía*. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas, Editorial de Economía y Administración, 1992.

—Desesperado —silabeaba el obispo— Existe el desesperado puro, lo sé. Pero no lo he encontrado nunca. Porque no existe motivo para que el camino del desesperado puro se cruce con el mío (...) No lo conozco y aún ahora suele tentarme; lo imagino desposeído de todo, abrumado por lo que él llama desgracia, incapaz de erguirse hasta la altura de su prueba. Sin la inteligencia bastante para besar la teja con que se rasca costras y llagas. Otras veces lo imagino colmado de lo que los hombres llaman dones y de los dones verdaderos; e igualmente incapaz de gozarlos y agradecerlos. No voy más allá. Un tipo u otro de desesperado puro. Solamente, a veces, tiendo mis brazos para llamarlo, para recibirlo, para dar forma al impulso de soberbia que me hace creer que yo sería el puerto adecuado para él. No debo hacerlo, tal vez; o acaso yo esté aún en el mundo solo para ese encuentro. Pero no crean en lo que oyen o leen, desconfíen de la propia experiencia. Porque aparte de éste no hay más que el desesperado débil y el fuerte: el que está por debajo de su desesperación y el que, sin saberlo, está por encima. Es fácil confundirlos, equivocarse, porque el segundo, el desesperado impuro, de paso por la desesperación, pero fuerte y superior a ella, es el que sufre más de los dos. El desesperado débil muestra su falta de esperanza con cada acto, con cada palabra. El desesperado débil está, desde cierto punto de vista, más desprovisto de esperanza que el fuerte. De aquí las confusiones, de aquí que le sea fácil engañar y conmover. Porque el desesperado fuerte, aunque sufra infinitamente más, no lo exhibirá. Sabe o está convencido de que nadie podrá consolarlo. No cree en poder creer, pero tiene la esperanza, él, desesperado, de que en algún momento imprevisible podrá enfrentar su desesperación, aislarla, verle la cara. Y esto sucederá si conviene; puede ser destruido por este enfrentamiento, puede alcanzar la gracia por este medio. No la santidad, porque ésta está reservada al desesperado puro².

Este discurso versa sobre la desesperación en cuanto elemento inherente a la condición humana. El obispo hace distinción entre los diferentes tipos de desesperados, de manera que recuerda de modo muy evidente los postulados de Kierkegaard al respecto, si bien el sentido de su discurso varía respecto de ese modelo³. Para él, existen dos grandes categorías: el desesperado puro y el impuro. Los segundos, a su vez, se clasifican en fuertes y débiles. El desesperado puro vive en la desesperación, abrumado por la desgracia, sin mayor conciencia de ella ni de su significado, y sin la capacidad, por este motivo, de colocarse a la altura de su prueba.

² Cito por la edición de las *Obras completas*. Aguilar, Madrid (segunda edición), 1979, pp. 613-615.

³ Cfr.: Sören Kierkegaard: *La enfermedad mortal*. Madrid, SARPE, 1984. Cuando el Obispo aconseja: "Pero no crean en lo que oyen o leen...", pienso que alude a este autor.

Su desesperación es absoluta y pura; por este motivo, le está reservada la posibilidad de la santidad, y su salvación precisa de una ayuda externa. Los desesperados impuros, a diferencia del anterior, ubican su conciencia fuera de la desesperación. Por lo tanto, pueden ver su prueba, sopesarla, luchar por alcanzar su salvación. De los dos tipos de desesperado impuro, sin embargo, solamente el fuerte puede salvarse. Es el que tiene valor suficiente para enfrentar su desesperación, sopesarla y comprenderla, superarla o ser aplastado por ella. Por eso, según el obispo, es capaz de soportar su desesperación sin necesidad de involucrar a otros, pues sabe que nada ni nadie puede ayudarlo. Su salvación o perdición sólo dependen de sus propias fuerzas. El desesperado débil es el más vulnerable de los tres. No es capaz de sobrellevar su prueba por sí mismo. Trata de proyectar su desesperación a los demás, busca ser compadecido. En lugar de luchar por “ser plenamente el alma que le fue impuesta”, por autenticarse, enfrentándose a su desgracia, su cobardía lo conduce siempre a protegerse en la lástima ajena y a convencerse de que le es posible construirse una existencia a pesar de su mutilación.

La salvación exige un largo esfuerzo, en el que debe enfrentarse a la propia desgracia, para luego, prueba tras prueba, superarla sin miedo. Es el desesperado fuerte el que puede llevar a cabo esta aventura.

El acontecimiento del discurso del obispo sobre los desesperados constituye un momento relevante en *La vida breve*, tanto por su lugar en el relato de la novela —en el que constituye una función cardinal o nuclear en términos de Barthes— como por su función en el nivel del sentido de esta obra. En la dimensión del sentido su valor va más allá de esta novela en particular, y es importante para comprender a la generalidad del mundo estético de Onetti.

En el plano de la acción, el acontecimiento que comentamos tiene la función de relevar al protagonista de la novela, Juan María Brausen, que es un desesperado. Además, que su vida pasada se encuentra más cerca de la condición de un desesperado débil que de uno fuerte; y que el sentido de su quehacer actual sólo se puede entender asumiendo lúcida-mente la actitud existencial de un desesperado fuerte. Sólo así podrá tener éxito su proyecto de vida actual y alcanzar la salvación personal.

El discurso que comento se complementa con otro que Díaz Grey y Elena Sala le escuchan al obispo poco después. Este discurso tiene la peculiaridad de ser enunciado por el obispo con la atención puesta en la presencia de un ángel que manifiesta su disgusto guiñando su único ojo visible, cuando equivoca las palabras. Si bien el narrador deja abierta la posibilidad de que este discurso sea sólo “una admirable bufonada”, lo cierto es que entre este segundo discurso y el primero sobre los desesperados existe una fuerte unidad de sentido, complementándose ambos.

Las palabras del obispo se refieren a la imposibilidad para el hombre de trascender a un orden superior divino, de lo que desprende el imperativo humano de renunciar a esa trascendencia para asumir plenamente la responsabilidad del propio existir:

—No fueron antes, no serán después —decía el obispo con énfasis prematuro—. Pasados o aún no venidos, es como si no hubieran sido nunca, como si nunca llegaran a ser. Y, sin embargo, cada uno es culpable ante Dios porque, ayudándose mutuamente desde la sangre del parto hasta el sudor de la agonía, mantienen y cultivan su sensación de eternidad. Sólo el Señor es eterno. 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. Una conciencia personal —repetía Su Ilustrísima, un brazo recto hacia el techo, tranquilizándose con un vistazo al perfil sonriente del ángel—. Es decir, justamente aquel sendero que se aleja de la meta que ellos han fingido anhelar desde el principio. Cuando hablo de la eternidad, aludo a la eternidad divina; cuando menciono el Reino de los Cielos, me limito a aseverar su existencia. No lo ofrezco a los hombres. Blasfemia y absurdo: un Dios con memoria e imaginación, un Dios que puede ser conquistado y comprendido. Y este mismo Dios, esta horrible caricatura de la divinidad, retrocedería dos pasos por cada uno que avanzara el hombre. Dios existe y no es una posibilidad humana; sólo comprendiendo esto podremos ser totalmente hombres y conservar en nosotros la grandeza del Señor. Aparte de esto, ¿hacia dónde y por qué? —en la cara encendida y húmeda los ojos acusaron el pantallazo del párpado del ángel; se corrigió—: ¿Hacia dónde? Y si alguien encuentra una dirección que parezca plausible, ¿por qué hemos de seguirla? Yo besaré los pies de aquél que comprenda que la eternidad es ahora, que él mismo es el único fin; que acepte y se empeñe en ser él mismo, solamente porque sí, en todo momento y contra todo lo que se oponga, arrastrado por la intensidad, engañado por la memoria y la fantasía. Beso sus pies, aplaudo el coraje de aquél que aceptó todas y cada una de las leyes de un juego que no fue inventado por él, que no le preguntaron si quería jugar (pp. 617-618).

Es evidente en la concepción expresada por el obispo la resonancia del pensamiento de Albert Camus sobre el absurdo como opción existencial. Ella constituye otra revelación para los personajes y, en consecuencia, para su creador.

¿Cómo se llega a producir el discurso del obispo y qué sentido adquiere en el contexto de la novela?

Recordemos que este acontecimiento se ubica en un plano de ficción

en la novela, puesto que tanto el obispo como sus dos receptores, el doctor Díaz Grey y Elena Sala, son creaciones de la imaginación de Juan María Brausen, el protagonista de *La vida breve*.

El eje de la construcción de esta novela es el proyecto de Juan María Brausen de trascender la miseria moral en que se encuentra su existencia. La acción que genera este proyecto actualiza en el relato la totalidad del sistema temático del absurdo, tal como lo propone el ya mencionado Albert Camus en *El mito de Sísifo*⁴.

Se inicia la acción con la situación trágica que vive Brausen cuando su mujer, Gertrudis, es operada de su pecho izquierdo. La profunda crisis que vive el personaje lo conduce al proceso existencial que Albert Camus denomina metafóricamente “la caída del decorado”: paulatinamente, a partir de la operación de Gertrudis, cada vez de manera más radical e irremediable, percibe al mundo como una realidad teatral, farsesca y extraña. Lo que es peor, se percibe a sí mismo como un farsante más dentro de ese medio; como un ser carente de verdad, de unidad y organicidad comprensibles, en un universo caótico y absurdo.

La proposición que le hace su amigo Stein, de que escriba un guión para cine con fines exclusivamente comerciales, pone en su horizonte una posibilidad de salvación. Desde el momento del ofrecimiento de su amigo y de la “caída” existencial y trágica, pone todo su empeño en la creación del guión. Lo interesante para el problema que estoy exponiendo es que los objetivos que persigue con la creación del guión van cambiando junto con la evolución del personaje y, con ellos, el sentido mismo de la creación.

En un comienzo la finalidad de la creación del argumento para cine es lucrativa; el personaje espera obtener con su venta los recursos económicos necesarios para salvar su precaria unión matrimonial.

Mientras tiene esta finalidad, sin embargo, la creación se demuestra incapaz de avanzar más allá de la reducida escena inicial que constituye su esquema dinámico básico: las figuras del doctor Díaz Grey y Elena Sala; su enfrentamiento en el consultorio de éste; la solicitud de morfina por parte de la mujer y la venta de la droga y su inyección por parte del médico; la ubicación de la escena en la ciudad de Santa María, cuyo río y plaza se alcanzan a divisar desde la ventana del consultorio.

Llega un momento en que Brausen se da cuenta de que no podrá desarrollar más su creación. Esta derrota de su potencialidad creativa,

⁴ *Le mythe de Sisyphe* apareció en 1942. La descripción del proceso absurdo que cito más adelante se encuentra en las páginas 22 y ss. de la edición que manejo: *El mito de Sísifo*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1973.

unida al alejamiento evidente de su mujer después de la operación, lo lleva a cuestionarse su propia vida. El protagonista vislumbra, en este momento, la real índole de su conflicto, que trasciende largamente sus penurias económicas y sus dificultades matrimoniales, para constituirse en un profundo problema existencial: su carencia de una identidad verdadera; la falsedad de su persona, construida por las opciones que ha escogido en su vida, siempre bajo la presión alienante de la sociedad. El “yo” Juan María Brausen, en estas circunstancias, es inexistente, un mero “símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas” (p. 476).

La situación límite lleva al protagonista a centrar su existencia en la creación de Santa María, que lentamente deja de ser un proyecto de guión para cine, para transformarse en el proyecto de la creación de un mundo, cuyos objetivos y sentidos se encuentran en el hecho mismo de la creación. La ciudad y los personajes comienzan “a ser lo más importante y verdadero”, lo único definitivamente suyo (p. 490).

Todo lo que ocurre en la novela, desde ese instante, ocurre sólo para facilitar la creación del mundo de Santa María. Juan María Brausen orienta su accionar en dos direcciones: por un lado, inicia un proceso de desasimilamiento del mundo cotidiano que lo aparta de la pureza de la creación; por otro, vive un proceso de fragmentación, aniquilación y transformación de su propio ser. De esta manera, como se verá, en muchos aspectos su accionar adopta las formas sacralizadas de un proceso iniciático místico.

La primera orientación del protagonista consiste en la anulación y alejamiento del mundo que lo ha alienado. Sistemáticamente, Brausen va eliminando de su existencia los factores que contribuyeron a formar su persona hecha de negativas y aplastada por los deberes: su unión con Gertrudis; el trabajo en la oficina de publicidad de Macleod; sus amistades, sintetizadas en la figura de Stein. Todos éstos, elementos constitutivos de relaciones falsas, carentes de verdad: ni su matrimonio estaba ya fundado en el amor, ni su trabajo respondía a su vocación real ni su amistad con Stein era sincera. Estos personajes, actancialmente, operan como opositores al proyecto de creación y el protagonista debe enfrentarlos y superar su acción condicionante.

La segunda orientación responde a la transformación del protagonista en su propia identidad. El Brausen alienado y esclavizado por los deberes, puritano y tímido, no podía crear un mundo de verdad. En este plano, la acción de la novela cobra las características de un rito iniciático por el cual, a través de una serie de desdoblamientos, metamorfosis y muertes, el personaje accede a un renacer en su creación con una identidad y un mundo verdaderos y propios.

Estas dos secuencias —la del alejamiento del mundo y la de las

fragmentaciones y transformaciones del yo protagónico— dan lugar a modificaciones en la imagen del narrador, que interesan, por su valor metafórico, para el estudio de la desesperación y la búsqueda existencial en la novela.

Hay dos desdoblamientos de Juan María Brausen —entre otros que presenta a través de la novela— de importancia para el problema que me ocupa. El primero, y más evidente, es su lenta y gradual metamorfosis en el doctor Díaz Grey, el protagonista del mundo ficticio creado por su imaginación; el segundo, su metamorfosis en Arce, identidad que crea para conquistar el espacio prostibulario que descubre en el departamento de la Queca, su vecina.

Todos los esfuerzos del protagonista y, por lo tanto, toda acción de *La vida breve*, se encuentran orientados a la creación de la ciudad de Santa María, el mundo del doctor Díaz Grey. Si el protagonista conquista a la prostituta, lo hace porque tal cosa es necesaria para crear ese mundo.

Por un lado, el contacto y conquista de la prostituta significan un paso más en la aniquilación de la identidad de Brausen, para dar paso al prostibulario e inquietante Arce, figura bajo cuyo nombre el personaje se presenta a la Queca y que cobra forma precisamente por efecto del contacto con ésta. Arce es creado, a través de una serie de ritos iniciáticos, por las transformaciones que producen en el protagonista el espacio y el accionar de la Queca.

Las razones más obvias para que la creación del mundo de Santa María exija de su creador la conquista de una prostituta y la transformación de sí mismo en un explotador de esa clase de mujeres, corresponden a las características de ese mundo. El Brausen inexperto y ascético, “hecho de negativas”, no podría crear una ciudad en la que los protagonistas son drogadictos y traficantes de drogas. Pero también existen motivaciones más profundas, que se descubren en la siguiente reflexión del narrador sobre la situación del protagonista en los momentos en que decide ingresar al departamento de la Queca y apoderarse de ella:

Me alejaba —loco, despavorido, guiado— del refugio y de la conservación, de la maniática tarea de construir eternidades con elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido (p. 499).

La motivación más profunda que lleva a Brausen a aniquilarse en cuanto tal y a metamorfosearse en Arce y finalmente transfigurarse en Díaz Grey, reside en la necesidad de superar los condicionamientos del mundo de falsedades, imposiciones y deberes que ha construido el hombre para negar su condición absurda. En la atmósfera del departamento de la prostituta, el protagonista encuentra un contacto directo y libre con las cosas, imposible en la cotidianidad ciudadana alienada en que ha trans-

currir su vida. Obsérvese la experiencia del tiempo que obtiene al ingresar por primera vez en ese espacio, que a sus ojos adquiere características sagradas, que se originan en su sentimiento de encontrarse en una situación de revelación y de iniciación:

...descubro que cada minuto salta, brilla y desaparece como una moneda recién acuñada, comprendo que ella (la Queca), me estuvo diciendo a través de la pared, que es posible vivir sin memoria ni previsión (p. 503).

Lo interesante es que el universo creado de Santa María se va a caracterizar precisamente por esa experiencia directa y pura de las cosas y del mundo; por esa atmósfera de libertad y de irresponsabilidad, de infinita disponibilidad. Al cerrarse la novela, el protagonista, ya ingresado a su creación y transfigurado en el doctor Díaz Grey, se aleja tomado de la mano de una muchacha, la violinista, “sin huir de nadie, sin buscar ningún encuentro, arrastrando un poco los pies, más por felicidad que por cansancio” (p. 712).

El universo de Onetti, sin embargo, no agota su sentido en los elementos expuestos del absurdo existencial. Para comprenderlo adecuadamente es necesario atender por lo menos a otros dos aspectos de su rica y compleja textualidad: el primero, los elementos míticos que subyacen en el relato; el segundo, su estructura narrativa especular. Es sobre la base de estos elementos que se genera en la novela una imagen metafórica cuya referencialidad es cierta forma de presencia divina.

Los mitos sustentadores del relato en *La vida breve* son los cosmogónicos: especialmente los de la creación del mundo y del fin del mundo⁵. Toda la secuencia narrativa de la muerte gradual de Brausen y de sus sucesivas transformaciones y desdoblamientos se estructuran sobre la base de los paradigmas míticos del fin del mundo y, también, de la muerte y resurrección. Brausen muere para renacer en Arce y éste muere para renacer en el doctor Díaz Grey. La peculiaridad de la actualización de estos paradigmas míticos en *La vida breve* reside en la relativa subsistencia de las identidades aniquiladas hasta el final de la novela. Brausen y Arce sólo mueren definitivamente al final, cuando el protagonista termina de transfigurarse en su creación. Antes, esas dos identidades conservan su existencia como meros moldes vacíos, pero necesarios para preservar el proceso creativo. El paradigma mítico de la creación, por su parte, estructura la narración de la creación de Santa María. Este relato se gesta a partir de dos mitemas: el caos original, que en este caso es el de

⁵ Me baso especialmente en Mircea Eliade: *Mito y realidad*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.

la existencia de Brausen después de la operación de su mujer, el cual será superado por la creación de un orden en el mundo al configurarse el universo de Santa María; y el retorno a los orígenes. Este último mitema se actualiza en el relato al constituirse la creación de Santa María como un esfuerzo por recuperar el paraíso perdido del amor pleno, juvenil, entre el protagonista y Gertrudis, su mujer. En el capítulo titulado “La salvación”, el protagonista se esfuerza por dar forma definida a los personajes protagónicos y a la escena básica de su proyecto creativo. Observa un retrato de la Gertrudis joven que conoció en Montevideo y espera que de esa confrontación con la experiencia originaria y fundamental para su existencia, nazca la imagen que dé forma a la creación. Es la propia Gertrudis, la Gertrudis joven, la que le permitirá escribir “un nuevo principio” y descubrir, en esa escritura, “(...) el origen, recién entrevisto y todavía incomprensible, de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que yo había llegado a ser y me acorralaba” (pp. 458-459).

En la creación se identifican pretérito y futuro: Santa María es la utopía, el objetivo que se desea alcanzar, pero también es la recuperación de un pasado. Es una imagen totalizadora en la que el creador podrá acceder a ciertas formas de conocimiento y comprensión esenciales. Santa María se comporta de acuerdo al mecanismo de “forma simple” que Jolles atribuye al mito: de pregunta y respuesta⁶. Responde a su creador la pregunta por el origen y el sentido de su existencia y le abre una perspectiva para proyectar su futuro.

Todos estos elementos míticos contribuyen a construir el sentido metafórico de la estructura narrativa especular en *La vida breve*⁷.

La “mise en abyme” está constituida en esta novela por un acto de creación estética que es el eje argumental de la misma. Juan María Brausen, el protagonista, crea el mundo de la ciudad de Santa María, y ese acto creador le significa una posibilidad de salvación existencial.

El proceso creador se configura en la novela de modo semejante al que postula Henri Gouhier —basándose en Bergson— para la creación de la obra dramática: el mundo estético se conforma a partir de un esquema

⁶ André Jolles: *Las formas simples*. Editorial Universitaria, Santiago, 1972, “No es fácil encontrar un término que denomine la actividad mental que provoca la forma simple mito. Podríamos elegir *saber, ciencia*, pero hemos de tener presente que no se refiere a aquel saber al cual se dirige en último término el conocimiento, ni tampoco a aquel saber preciso y estrictamente necesario, universalmente válido que condiciona y fundamenta la experiencia y conocimiento que precede a todo conocimiento. Se trata de un saber incondicionado que sólo se produce cuando, mediante el juego de preguntas y respuestas, se crea el objeto mismo que se da a conocer y prevalece por medio de la palabra que vaticina o dice verdad (p. 99).

⁷ Lucien Dällembach: *Le récit spéculaire: Essais sur la mise en abyme*. Du Seuil, París, 1977.

dinámico que nace en la mente del creador y que lo fuerza a desarrollar obsesivamente sus posibilidades de realización⁸. Del mismo modo como postula Gouhier para la gestación de la obra dramática en la mente del dramaturgo, el esquema dinámico del que nace Santa María está conformado por un personaje (el médico Díaz Grey) y su situación conflictiva (su necesidad de conquistar a Elena Sala, para superar su vacío existencial). En la novela de Onetti la creación cobra cierta independencia respecto de su creador, generando su propia legalidad a partir de su dinamismo intrínseco. De esta manera, la relación que se establece entre Brausen y Santa María es la del creador y la creación que lo complementa y justifica, ofreciéndose a su curiosidad y respondiendo, como un espejo, a su necesidad de conocimiento.

Esta relación cobra el valor de una metáfora del vínculo entre Dios y la creación, lo que puede comprobarse en muchos fragmentos del texto, pero en ninguno tan claramente como aquél en que Díaz Grey intuye la existencia de Brausen y lo invoca, luego de comprobar su desesperanza de salvarse existencialmente conquistando el amor de Elena Sala:

(...) llegaba a intuir mi existencia, a murmurar "Brausen mío" con fastidio; seleccionaba las desapasionadas preguntas que habría de plantearme si llegara a encontrarme un día. Acaso sospechara que yo lo estaba viendo; pero, necesitado de situarme, se equivocaba buscándome en la mancha negra de las sombras sobre el cielo gris. Dormía y despertaba para volver a su idea fija, para pensar en las infinitas e improbables formas de la abyección que estaba dispuesto a cumplir y a implorar a cambio de una vez, de un momento en que ella se le echaría encima, enfurecida. No pensaba en la mujer, invocaba mi nombre en vano (p. 559).

Debe relacionarse esta estructura con la figura del propio Onetti como personaje de ínfima participación en la novela. La relación de Santa María con Brausen, su creador, es la misma que existe entre *La vida breve* y su creador, Juan Carlos Onetti. La significación metafórica de esta imagen especular es evidente: las relaciones establecidas en la novela entre creadores y creaturas son las mismas que existen entre nuestro universo y Dios.

La metáfora onettiana de la presencia de Dios en el mundo se enriquece en *El astillero*, novela del ciclo de Santa María, cuya acción transcurre en el mundo creado por Brausen en la primera novela del ciclo.

Recordemos que el protagonista de *El astillero* es Larsen. Personaje

⁸ Henri Gouhier: *La obra teatral*. EUDEBA. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1961. p. 73.

fracasado y ya viejo, marginado por el mundo, entra en el juego absurdo de asumir el cargo de gerente de un astillero paralizado y abandonado hace años. Creador de este juego es Petrus, dueño del astillero abandonado, que sostiene la farsa utilizando a Larsen y otros desesperados, simulando un funcionamiento inexistente en la empresa.

Larsen visita a Díaz Grey en Santa María y le cuenta sus proyectos ilusorios de progreso en el astillero de Petrus, situación que el médico comprende de inmediato, sintiéndose estremecido, “humilde, feliz y reconocido porque la vida de los hombres continuaba siendo absurda e inútil y de alguna manera u otra continuaba enviándole emisarios, gratuitamente, para confirmar su absurdo e inutilidad” (p. 1.113).

La verdad revelada por el discurso del obispo en *La vida breve*, es confirmada a Díaz Grey en *El astillero* por la visita de Larsen. El médico trata de explicar a Larsen que su posibilidad de salvación se encuentra en asumir conscientemente el juego planteado por Petrus, sin caer en las falsas ilusiones de un desesperado débil:

Usted y ellos. Todos sabiendo que nuestra manera de vivir es una farsa, capaces de admitirlo, pero no haciéndolo porque cada uno necesita, además, proteger una farsa personal. También yo, claro. Petrus es un farsante cuando le ofrece la Gerencia General y usted otro cuando acepta. Es un juego, y usted y él saben que el otro está jugando. Pero se callan y disimulan. Petrus necesita un gerente para poder chicanear probando que no se interrumpió el funcionamiento del astillero. Usted quiere ir acumulando sueldos por si algún día viene el milagro y el asunto se arregla y se puede exigir el pago. Supongo (p. 1.118).

El mundo es una farsa, un Gran Teatro y la vida humana es un juego. Por eso, aunque es evidente que la vida tiene un sentido, éste sólo se encuentra en el juego mismo, en sus reglas intrínsecas, no en su mediatización ilusoria y deformante.

Larsen posteriormente visita a Petrus, quien se encuentra encarcelado por situaciones derivadas de la quiebra de su empresa. En este insidente la figura metafórica especular que analicé tiene gran importancia, al establecerse explícitamente la relación intertextual con *La vida breve*. Se inicia con la observación que hace Larsen de la estatua de Brausen en la plaza que se encuentra frente a la cárcel, mientras espera la hora de visitas a los presos:

Miró la estatua y su leyenda asombrosamente lacónica, BRAUSEN - FUNDADOR, chorreada de verdín. Mientras fumaba un cigarrillo al sol pensó distraídamente que en todas las ciudades, en todas las casas, en él mismo, existía una zona de sosiego y penumbra, un sumidero, donde se refugiaban para tratar de sobrevivir los sucesos que la vida iba imponiendo. Una zona de exclusión y ceguera, de insectos tardos y chatos, de

emplazamientos a largo plazo, de desquites sorprendentes y nunca bien comprendidos, nunca oportunos (p. 1.176).

La memoria de la humanidad, tanto a nivel individual como colectivo, retiene los sucesos, pero con exclusiones y deformaciones. La conciencia del origen está sometida a los efectos de la ceguera humana, a desquites “nunca bien comprendidos, nunca oportunos”. Prueba de esto es la figura de la estatua que, por su carácter épico y por su vestimenta, está construida como un símbolo regional que nada tiene que ver con el Brausen verdadero.

Antes de entrar a la cárcel, Larsen mira otra vez a la estatua, gesto que marca en el relato la importancia de su presencia. Cuando ingresa a la celda, descubre que ésta es una oficina y que Petrus se encuentra sentado frente a un escritorio lleno de papeles. Mientras conversa con este personaje, Larsen contempla momentáneamente, por la ventana, a la estatua de Brausen en la plaza:

Vio la grupa manchada del caballo y la ese que bocetaba la cola; impedido por las ramas de los plátanos sólo pudo distinguir del Fundador un fleco de poncho cubriendo la cadera y una bota alta estribada con indolencia. Leal y con empeño, Larsen trató de comprender aquel momento de su vida y del mundo: los árboles torcidos, sombríos y con hojas nuevas; la luz apoyada en el bronce de las ancas; la detención, el secreto paciente de la tarde provinciana. Dejó caer la cortina, vencido y sin rencor; regresó a otras verdades y mentiras ayudándose con el vaivén del cuerpo. Manoteó una silla y se sentó (...) (p. 1.179).

La estructura de la escena es simbólica: el protagonista, Larsen, se encuentra entre dos figuras representativas de formas diferentes de creación. En Petrus la caracterización nominal es evidente: Pedro, la piedra fundamental sobre la cual se levanta un mundo. Este personaje es el creador de un mundo farsesco, falso. Brausen es el creador del mundo de Santa María, universo poderoso que incluye a Larsen, Petrus y al astillero. La creación de Brausen es el fruto de su condición de desesperado fuerte, que luchó por enfrentarse, sin mentiras, a su propia desesperación. Santa María es un mundo perdurable y puro en su verdad existencial. Petrus es un desesperado débil. Su creación no busca aislar su desesperación para definirla y enfrentarla, sino al contrario, pretende disimularla, mintiendo vanas esperanzas empresariales, comerciales, financieras. El espacio escénico cobra valor simbólico: su oficina es una cárcel. Su escritura se realiza en ese lugar y tiene ese carácter: es funcionaria y prisionera, alienada por objetivos ajenos a la creación. Larsen, preso en las redes del mundo creado por Petrus, comparte su ámbito carcelario y oficinesco. Entre los dos creadores escoge a Petrus y su destino será el de un desesperado débil: la negación de la primavera, del

amor y de la vida —cuando huye de la mujer parturienta poco antes de finalizar la narración— y la muerte —según uno de los finales de la novela.

Ese espacio “de sosiego y penumbra”, representado por la estatua de Brausen en la plaza circular, al que evitamos enfrentar y disimulamos o deformamos en forma inoportuna; al que Larsen, desde la prisión, dirige la interrogación por su origen y por su destino, para después darle la espalda y escoger la opción de la farsa, es la imagen metafórica de la presencia de Dios en el mundo onettiano.

La notable utilización de los tópicos del Gran Teatro del Mundo y del abandono de las creaturas por parte de un creador limitado, ambos configurados como metáforas de la condición absurda de la humanidad, recuerdan en el autor uruguayo al modelo estético de Pirandello, quien ya había dejado huella en el Mar del Plata, notablemente en la producción de Roberto Arlt, a quien ya he mencionado como narrador apreciado por Onetti. Pero las metáforas especulares de la divinidad, configuradas en estas dos novelas de Onetti, recuerdan sobre todo a la imagen similar en *Niebla* de Unamuno. Creo que la referencia a Unamuno se justifica en este caso por razones que van más allá de la pura similaridad formal en la utilización de la figura de la mise en abyme en los dos novelistas. En efecto, la imagen de la divinidad que ofrece la metáfora onettiana tiene varios puntos de contacto con la que se configura en la obra del notable autor español, que tanta presencia tuvo en la literatura hispanoamericana del medio siglo: un Creador Supremo inalcanzable, agonista, desesperado, que se realiza en su creación y se recrea en ella. Un Dios que, además de tener poder sobre su creación, depende de ella. Una divinidad que se revela y rehace por obra de la fe humana en la palabra creadora⁹.

ABSTRACT

La novela hispanoamericana de mediados del siglo XX tiene uno de sus contextos importantes en el impacto cultural de las corrientes existencialistas europeas, tanto filosóficas como literarias. La narrativa de Juan Carlos Onetti es un brillante ejemplo de esta situación. A través de sus personajes, el narrador uruguayo desarrolla una personal teoría de la desesperación, que fundamenta su poética.

The cultural impact of European philosophical and cultural existentialist currents is one of the major contexts of the mid-nineteenth century Spanish American novel. Juan Carlos Onetti's narrative is a brilliant example of this situation. Through his characters, the Uruguayan narrator develops a personal theory of desperation, which is the basis for his poetics.

⁹ Francois Meyer: *La ontología de Miguel de Unamuno*. Editorial Gredos, Madrid, 1962, pp. 85 y ss.