Un tema de Juan Carlos Onetti

"...la vivienda matriz..."

(Mario Vargas Llosa, *La casa verde*)

Ya en el primer fragmento de *El pozo* (1939) surge la imagen de una prostituta que da entrada en su cuarto a Eladio Linacero, el protagonista de ese relato inicial de Onetti. La situación aquella, apenas bosquejada en unas pocas líneas, presenta dos rasgos germinales y duraderos: el hombro enrojecido de la mujer y el espacio en profundidad que se abre ante el visitante. Es decir, una especie de huella sádica, en que coagula el paso múltiple de los clientes, y el umbral —dudosamente experimentado— de las zonas clandestinas de la subjetividad.

La mujer sin rostro allí evocada, personaje indeterminado susceptible de recibir actualizaciones de índole diversa, anuncia ya el ensanchamiento que el tema va a sufrir en un episodio de *Tierra de nadie* (1941). Luego de dar una conferencia en un centro cultural de Rosario, Llarvi recorre los burdeles de la ciudad en busca de su antigua amante, Labuk. Haremos resaltar varios aspectos de este segmento narrativo (XXXVI). El viaje durante la noche extiende e intensifica la **visión de los íntimos recintos vedados del personaje**. Las etapas del recorrido: desde Buenos Aires a Rosario, desde el centro de esta ciudad a sus bajos fondos, lo prolongan aún más, por un efecto de ilusión óptica. La lejanía de la casa buscada se dilata en la perspectiva tenebrosa: "Un ruido de pasos se internaba en la casa, como atravesando un enorme patio de baldosas, inacabable".¹ La reverberación de la luz en la lluvia crea un brillo de filo ambiguo, detector de una sensibilidad resbaladiza, y hace surgir ante nosotros un paisaje henchido de cierta cualidad perversa: "La luz del baile manchada la vereda húme-

¹ *Tierra de nadie* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental. 2ª ed., corregida por el autor, 1965), p. 112.

da".² El deterioro es perfecto: la sustancia luminosa se degrada hasta ser mancha, reflejando un clima que parece condensar las secreciones de culpa y transgresión de los seres humanos. Junto con esto, adquiere relieve la presencia amenazante de los ruidos: el pito del tren, los pasos ya escuchados, la vibración de la lluvia. Lo cual hace palpable una suerte de receptividad colonial de los sentidos, para la que cualquier estímulo sensible posee un valor aislado y sobrecogedor. Este tránsito, casi imperceptible, a formas pretéritas de conciencia está ayudado por la naturaleza misma del vehículo que transporta a Llarvi, un coche antiguo, que contrasta fuertemente con el panorama de taxis y de automóviles que pulula en el Buenos Aires de donde el visitante procede: "El cochero se enderezó de un golpe.

(...) — ¡Pastora! ¡Iup! El cochecito se desprendió a tirones y empezó a rodar sobre las piedras".³

Por otro lado, ofrecen clara convergencia los datos perceptivos y mentales que asaltan al personaje durante su travesía: carteles que anuncian un homenaje a Haya de la Torre, recuerdos de su reciente disertación sobre el espíritu de América y, ya en el interior del prostíbulo, la frase obsesiva que vuelve a su cabeza: "Conscience de l'Amérique".

Finalmente, es digna de destacarse la configuración con que Onetti resuelve el ambiente del lenocinio. Hay, desde la primera impresión, un aire de teatralidad. El gesto de la regenta es como el de un director que llama a los actores a escena; la actitud de las mujeres al tomar posesión del salón es decorativa, ornamental, con algo de lenta ceremonia; los trajes, todos de colores distintos y todos completamente monocromos, tienen aspecto irreal, son vestuarios que ofrecen una inmóvil coreografía; la pintura del rostro no es sólo cosmético, sino también maquillaje, máscara que oculta y disfraza la identidad personal.

Ahora bien, todos estos elementos del episodio de Llarvi no juegan por puro contraste, sino en un sentido más complejo que enriquece la totalidad. Así, no existe únicamente una esquemática oposición entre la vida en su inmediatez y la conciencia reflexiva. Esta, que piensa sobre América, es extranjera hasta en el idioma en que formula su preocupación. Pero este grado de exterioridad, este distanciamiento penetran en los mismos hábitos del burdel, en que las mujeres hablan también en francés y toman apodos franceses, de acuerdo con el uso de ese tiempo en las regiones del Plata. El desgarramiento llega entonces a los niveles más primarios de la existencia: domina sobre las rela-

² *Ib.*, p. 110.

³ *Ib.*

ciones de la carne y sobre las necesidades del intelecto. La conferencia de Llarvi y el prostíbulo de Rosario son foráneos. Lo doctoral y lo furtivo, lo institucionalmente público y lo institucionalmente reprimido participan de idéntica extranjería. Pero, a pesar de esta constatación, conviene retener un hecho: la contigüidad, por primera vez aquí expresada en la novelística de Onetti, entre América y la casa nocturna.

En cuanto a la conformación sensible, ya descrita, prefigura rasgos permanentes de la particular visión de Onetti. En efecto, las cuatro pupilas del establecimiento tienden a expresar, por la rotundidad y diferencia en el color de sus vestidos, un sentido de totalización concreta. Los trajes en ellas, casi único medio de individualización empleado aquí por el novelista, poseen un alcance exhaustivo, que integra los contrarios máximos: "Eran cuatro, de rojo, de verde, de blanco y de negro".⁴ Otro indicio también propende a esa extrema globalización: Una 'morocha', otra 'rubia' y, por encima de ellas, anunciando ya la presión de lo jerárquico, la regenta 'con el pelo blanco, grave y dulce...'⁵ Nada más se dice de las mujeres visitadas por Llarvi.

Para comprender la significación general del pasaje dentro de *Tierra de nadie*, hay que tener en cuenta el plano en que en ella se sitúa la meditación sobre América. Esta no da nunca cabida al fácil ensayismo, sino que casi siempre aparece como pensamientos sueltos, como jirones o retazos de un diálogo banal que se destruye por sí mismo. Consiste, las más de las veces, en consideraciones anotadas por Llarvi en su diario de vida.⁶ Lo cual es coherente con el carácter de *Tierra de nadie* que el autor adjudica a Buenos Aires, ámbito donde todavía nada se funda. En este sentido, la búsqueda de Llarvi constata y lleva idéntico desasimiento a las regiones interiores del territorio y a insinuados tiempos distantes del actual.

La crítica y el mismo autor han señalado el puesto central que ocupa *La vida breve* (1950) en su producción. Esta novela condensa efectivamente los temas decisivos de su primera fase narrativa y abre, especialmente con la fundación imaginaria de Santa María, el gran despliegue de las creaciones posteriores. En relación con nuestro tema, coexisten en ella dos modalidades distintas: la prostituta como personaje individual y el prostíbulo como entidad organizada. La primera es Enriqueta, o la Queca, mujer que habita el departamento vecino al de Juan María Brausen, el protagonista de la novela. Según la descripción que nos ofrece Emir Rodríguez Monegal, la aventura de Brausen con la mujer

⁴ *Ib.*, p. 111.

⁵ *Ib.*

⁶ *Ib.*, p. 66.

cubre uno de los tres sectores principales de la fábula.⁷ Su importancia, de este modo, es hasta cuantitativamente indiscutible. Pero Brausen, subordinado de Julio Stein en la agencia de publicidad donde trabaja, conoce por intermedio de éste la *tertulia* que dirige todos los sábados Mami, la amante envejecida de Stein. Veamos cómo la describe Onetti.⁸

La visión objetiva es, en este caso, muy semejante a la de *Tierra de nadie*, aunque más pormenorizada, menos fugaz. El primer espacio frecuentado por Brausen es el *pequeño vestíbulo*, donde lo recibe Stein:

—Bebimos sobre el ramo de rosas en la mesita; me pareció verlas ajarse en el calor. —¿Estás pronto? Pero es necesario quitar el polvo de las sandalias, renunciar a tu sensibilidad de publicitario. Se exige la paciencia y una atención desesperada a los matices.⁹

El humor resulta siempre abrupto en un autor fundamentalmente desprovisto de él, como es Onetti. Obsesivamente patético, su universo tuerce y distorsiona cualquier gesto humorístico, convirtiéndolo en una mueca deforme y brutal. El contenido paródico tiene aquí una doble función; alude al juego litúrgico que comenzará a desarrollarse y advierte indirectamente al lector, por boca de ese verdadero empresario que es Stein, que se fije cuidadosamente en lo que va a transcurrir.

El sesgo litúrgico —aparente y verídico al mismo tiempo— es un simple desarrollo de los valores escénicos visibles en el episodio de Llarvi. De hecho, en la fabulación del tema por Onetti, habrá siempre un intercambio entre estos dos tipos de esferas, algunas veces cercano a la franca fusión. Detrás de esta tendencia a la identificación entre lo teatral y lo sacro (de peculiar índole), opera con carácter determinante la herencia de *Un sueño realizado*, un notable cuento fechado en 1941. El tono sacramental que adquiere la representación con la muerte de la protagonista levanta la ficción a un plano que supera la burla y lo inverosímil de la empresa en que se empeñan Langmann, Blanes y la mujer. Por otra parte, la existencia y la relevancia que cobra el dinero como mediador para lo que en el relato se llama el *reparto de la locura* contienen un factor que también es tematizado en *La vida breve*.

La impregnación litúrgica no sólo provoca cortes irónicos en la escena (: “Cumplida esta parte de la ceremonia —dijo Stein— ¿pue-

⁷ “Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense”. *Número*, 1951. Recogido en *Narradores de esta América* (Montevideo, Editorial Alfa, s.f.) y reproducido en *Literatura uruguaya del medio siglo* (Editorial Alfa, 1966), pp. 227-243.

⁸ Primera parte, Cap. XIX: “La tertulia”.

⁹ *Ib.*, p. 163 de la Editorial Indoamericana, Buenos Aires, 1950.

dó presentarle a las chicas?... —Missa est —dijo Julio—. Vamos a tomar una copa de ti a mí”), sino que contribuye a una singular y sugestiva distribución de los espacios. Así, el vestíbulo en donde Stein recibe a Brausen —especie de sacristía— es el lugar de la iniciación: en él se desenvuelve el juego de los brindis y de las libaciones, que constantemente cumple el papel, en la obra de Onetti, de introducir a los personajes en experiencias decisivas. Ya en la habitación donde están Mami y las muchachas, esos *matices* acerca de los que Stein ponía en guardia se van sucediendo lentamente:

La ventana, a espaldas de Miriam, en el fondo del salón tenía los estores corridos. Junto al asiento de Miriam estaba encendida una lámpara, un globo sonrosado. Precedí a Julio en el aire pesado, traté de sonreír a las tres mujeres alineadas en la penumbra, a mi izquierda. Julio se adelantó para llegar antes que yo a la zona de suave luz que contenía a Mami; apartó la canastilla con lanas y agujas, se apartó para ofrecerme el espectáculo de Mami que enderezaba el cuerpo, se acariciaba el peinado y el camafeo sobre el pecho, alzaba una mano para ser saludada.¹⁰

Fuera del sutil desplazamiento del nombre al apodo, siempre manejado por Onetti con un sentido preciso, pero que en este momento no importa, puede observarse la organización del espacio, de la iluminación y de las actitudes que el narrador nos visualiza. Hay, en la atmósfera, algo que convierte al salón en una nave de templo, en la que domina una ‘impuesta claridad de crepúsculo’, según se nos dirá más adelante.¹¹ El salón, por efecto de la luz, queda dividido en dos partes: una extensión en *penumbra*, donde se encuentran las mujeres, y una *zona de suave luz*, que aureola a quien preside la tertulia. Espacio y luz convergen hacia Miriam. Pero, sobre todo, su posición contra la ventana la dota de una inmovilidad de ícono, que la mantiene como empotrada en un vitral. Esto da más relieve todavía al instante en que Miriam se incorpora, gesto a la vez realizado por esas típicas formas de irrealización que constituyen, para el novelista uruguayo, los atavíos de la persona. Detengámonos brevemente en estos aspectos de técnica descriptiva.

Los valores de inmovilidad son insistentemente perseguidos por el arte de Onetti. Las vías más familiares de que se vale son lo iconográ-

¹⁰ *Ib.*, pp. 163-164.

¹¹ *Ib.*, p. 165.

fico, las fotografías y la utilización de los estímulos de la propaganda (cartetes, afiches, etc.). En general, reproducciones materiales que impregnan su creación con estructuras de contornos rígidos, incisivamente deformadas. Y esto nos conecta con el origen y con el ideal más empecinado de la narrativa del montevideano.

Su origen substancial no es otro que un *realismo de lo imaginario*. Onetti coge los objetos y las situaciones no en su manifestación inmediata, sino proyectándolos contra el telón de los párpados, en el escenario quieto y tenso de los ojos cerrados. Parte, entonces, de imágenes en sentido propio, cuya corporeidad bizarra y extremosa nos va traduciendo con fidelidad en su escritura. La meta a que con ello aspira no difiere de la estaticidad plena, es decir, la plenitud intensa que atribuye a lo estático. La fijeza, la inmovilidad son puntos supremos a que tiende su arte. A ellos dedicará más tarde dos considerables esfuerzos creadores que se hacen más inteligibles desde este respecto: *Los adioses* (1954) y *Tan triste como ella* (1963). En ciertas líneas de integración del primer relato y en la substancia total del segundo advertimos lo fuerte y lo avasallante de ese impulso, cuyos resultados nos recuerdan algunos intentos dramáticos de Claudel. Si tenemos en cuenta que el trágico francés debe mucho de su inspiración a los autos sacramentales españoles del Siglo de Oro, tal vez el parangón no parezca demasiado arbitrario.

Un segundo detalle en la técnica de presentación de Onetti: El camafeo de Miriam duplica, en escala reducida, el hieratismo de la mujer. Joyas y adornos, lo mismo que el peinado, poseen para Onetti un dinamismo de irrealidad, que conduce las situaciones a un plano diferente, menos natural. Además de otras funciones, sirven más que nada como puentes materiales entre esferas distintas: de lo natural a lo simbólico, de lo inmediato a lo imaginario, de lo presente a lo evocado...

Por otra parte, ha quedado claro, a partir del fragmento transcrito, el relieve que adquieren en Onetti las relaciones jerárquicas, en ese juego entre solemne y grotesco de las precedencias, presentaciones y saludos. La simultaneidad de las opresiones y dependencias, en el microespacio social fabulado, se desdobra, diseñando un esquema de anfitrión, regenta, pupilas e invitados. Las subordinaciones se van desplegando ambiguamente, y ya es Stein un mero acólito de Mami, ya ésta implora silenciosamente la piedad del macró, mientras las mujeres cumplen con Brausen y con el mismo Stein el rito imperativo de las copas.

Luego de la presentación de las tres mujeres, descritas en términos semejantes a los de *Tierra de nadie*, se suscita una conversación al parecer sin mucho sentido sobre fantasmas, acerca de la superstición de los

aparecidos. (De aquí nace, dicho sea de paso, la visión que llevará al autor a las líneas fundamentales de *Juntacadáveres*, 1964.) Ese juego va descubriendo zonas inéditas en las mujeres, enterradas en ellas, y que yuxtaponen al opresivo ambiente citadino aires de otra parte y con sabor de otra época:

Vi relampaguear una honrada, casi austera expresión campesina bajo la pintura de su cara, bajo años de cabaret y prostíbulo. Dije: —Además, sería muy niña para inventar una cosa así.
—Me parece verlo a padrino con un pañuelo negro en el pescuezo; se golpeaba la bota con el rebenque.¹²

Es decir, en la misma forma que en el episodio de Llarvi la casa nocturna traía aparejado un retroceso en el tiempo, acá, en la tertulia de *La vida breve*, se cueban fragmentos provincianos, la presencia súbita del campo. Más tarde, en una novela que tendrá por tema profundo la comunidad americana, el corte hacia lo histórico será aún más nítido y concreto:

Prolongaba un poco las erres, había teñido de rubio el pelo negro de india y la cara pesada, cruel, buscaba disimularse con un inmóvil aspecto de paciencia y fatiga.¹³

Un poco más adelante, Stein y Brausen vuelven al vestíbulo, donde conversan ahora bajo un abanico numeroso de fotografías:

Volví a beber con Stein, solos en el pequeño vestíbulo sombrío, junto al cuarto de baño, con las paredes ocre cubiertas de fotografías, retratos de casi seguros difuntos, un osario de amantes y amigas, capítulos de años de promiscuidad, frenesíes y sollozos, reducidos ahora a destañadas cabezas con el pelo partido en crenchas, a perfiles que habían mantenido un gesto de ardor y languidez durante el largo minuto de la pose, el ojo invisible amenazando mostrarse para depositar en beneficio de la posteridad una mirada rotunda, toda la posibilidad de amor y comunicación.¹⁴

Las historias de fantasmas y el pasaje de las fotografías son dos aspectos del mismo contenido: uno mágico e irracional, otro técnico y

¹² *Ib.*, pp. 167-168.

¹³ *Juntacadáveres*. Montevideo, Edit. Alfa, 1964, pp. 71-72.

¹⁴ *La vida breve, cit.*, p. 168.

positivo, pero en el que también existe ese fundamento mágico del retrato al que ya Sartre se ha referido en *Lo imaginario*.¹⁵ Gracias a estas dos formas de poetización, en Onetti los muertos, los antepasados comienzan a tomar vida, a presidir el mundo degradado de los mortales. En la irónica invocación a los fantasmas y en la congregación de los difuntos y gentes olvidadas de otro tiempo que miran desde las paredes del vestíbulo, se va construyendo un altar con su laico santoral, se forja el nacimiento augusto de los lares. La comunidad primitiva, como unidad de los vivos y de los muertos, nace en pleno siglo XX y en medio de Buenos Aires, en un grotesco y sofisticado prostíbulo elegante, en donde clientes seniles remedan sus audacias eróticas de antaño.

Es interesante constatar hasta qué punto persiste este núcleo mental en el universo de Onetti. En *Los adioses*, por ejemplo, el protagonista, ya cercano a su muerte, irá a vivir al chalet de las portuguesas, así llamado porque en él habitaron las Ferreyra, tres mujeres y una amiga muertas tempranamente. Pero su presencia, aún desde lo remoto, crea la única sociabilidad que puede encontrar el hombre desplazado del mundo por su enfermedad. Cuando el que narra la anécdota va a la casa para ver al hombre que ha muerto, observa:

En el cuarto del fondo descubrí un montón de diarios que no habían sido desplegados nunca, los que se hacía llevar con el peón del hotel; y en la cocina, una fila de botellas de vino, nueve, sin abrir.¹⁶

Así, lo que había despertado la maledicencia pueblerina se deshace ante la mirada simple del que cuenta. No hubo fiestas ni excesos en la casa de las Ferreyra, sino la necesidad del hombre de mimar, de remedar pálidamente una convivencia que no halló en la realidad. Los diarios eran así vinculaciones irreales con el mundo: no se abrían ni se leían. De este modo, esa comunión con la humanidad que, para el Hegel joven, supone la lectura del periódico, se anulaba en el personaje en el acto mecánico y rutinario de su adquisición. No era el suyo sino un anhelo esterilizado.

Así, aunque ficticiamente como en *Los adioses*, aunque real y degradadamente como en *La vida breve*, los antepasados forjan el arraigo, crean el ámbito social, la comunidad.

Pero este arraigo, esta radicación que el mundo de *la tertulia* parece

¹⁵ *L'Imaginaire*, París, Gallimard, 1966, pp. 51 ss.

¹⁶ *Los adioses* (Buenos Aires, Editorial Sur, 1954), p. 85.

poseer entra en contradicción con un rasgo ya anticipado en *Tierra de nadie*: su esencial extrañamiento. De la misma manera que aquí se hablaba francés, también Brausen, otra vez que asiste a la velada sabatina, escuchará las canciones francesas cantadas por Mami, recuerdos de su existencia vivida en París. Una de ellas es nada menos que la que da título al libro: *La vie est brève* (Cap. XXII).

No se agota en esto, sin embargo, la proyección del centro temático que analizamos. Alcanza, además, a dos momentos de la Segunda parte que son de capital importancia.

La impresión más somera de *La vida breve* permite sospechar que esta obra es un tejido de sutilísimas correspondencias. Su estudio detenido no sólo confirma esta conclusión, sino que la extrema, pues lleva a observar que cada elemento, el más insignificante objeto o materialidad, está trabajado con una técnica de desdoblamientos, reproducciones y analogías cuidadosamente elaborada. La lógica trasmutadora del sueño, que ya se advertía en *El pozo*, alcanza aquí su máximo virtuosismo. En general, la bipartición de la novela determina desde el comienzo que la Segunda parte sea un gigantesco espejo de la primera, aunque no absolutamente fiel, no sólo porque contiene un doble curso temporal, sino también en cuanto los mismos materiales y situaciones forjan ahora una nueva arquitectura. Son muchas las reglas que establece esta lógica, pero dos son tal vez las principales: las fuerzas de bifurcación y de síntesis que en ella operan. Con sendos ejemplos las haremos intuitivas.

El primer capítulo de la novela está cruzado por dos motivos conductores: el de la locura, constante y monótona reiteración de Enriqueta, y el de las bebidas, que la misma mujer ofrece a un cliente ocasional. Ahora bien, esto, que estaba relativamente unido en la Primera parte, se separará en la segunda, y tendremos que el primer motivo dominará en el primer capítulo —“El patrón”—, mientras el de las bebidas presidirá el segundo, llamado justamente “El nuevo principio”. Pero aún aquí este motivo vuelve a bifurcarse, pues la visita de Brausen a Gertrudis contenida en el capítulo se describe en dos fases: una presidida por las tazas de café y otra por los vasos de alcohol. Todo en Onetti tiende a escindir-se, a reproducir la dualidad incontenible entre lo real y lo imaginario.

El otro mecanismo es el inverso, en cuanto suelda, sintetiza lo que estaba primitivamente separado. Es éste el que nos interesa por ahora. Junto a él, debemos tener en cuenta, como ya hemos adelantado, que para el paso de lo real a lo imaginario en el plano de la acción se vale

el escritor de vínculos materiales, de pequeños detalles en que coagula ese tránsito. Veamos esto.

En el capítulo de "La tertulia" hemos visto ya el gesto imponente con que Mami saluda a Brausen. Más adelante, en medio de los cuentos de fantasmas, una de las mujeres hablará de un anillo. Por otra parte, hay el hecho muy curioso, pero significativo, de que Stein presente a la primera mujer en esta forma: "Esta es la bella Elena, tan inmortal como la otra." Frase harto ambigua, porque uno puede pensar en Elena de Troya —cosa poco convincente— o, más bien, en Elena Sala, personaje creado por la imaginación de Brausen y que, por lo mismo, Stein no puede conocer. Por eso, como antes el narrador se ha valido de Stein para hacer un guiño de advertencia al lector, ahora nuevamente lo emplea para remitirnos a otro episodio, donde estará presente Elena Sala, en una situación semejante a la actual. Se trata del capítulo VII de la Segunda parte, "Los desesperados", en que los personajes inventados por Brausen (Díaz Grey y Elena Sala), llegan al palacio del Obispo de la Sierra. "Llegaban hasta el comedor donde almorzaba el obispo, y éste se levantaba veloz y con alegría, entregaba el anillo a los cortos besos y los invitaba a comer".¹⁷

Podemos decir que las virtualidades litúrgicas que contenía "La tertulia" se han concretado acá, se han exteriorizado, dando origen a una irreal escena eclesiástica. Detalles significativos de aquélla han pasado a ésta: el juego largo y continuado de precedencias y jerarquías, la travesía solemne hasta que los recibe el dignatario, los *ventanales encortinados*, la dosificación crepuscular de la luz. La correlación es importante y definitiva, ya que enlaza el ambiente del prostíbulo de Mami con el primer personaje, irreal y fantasmagórico, de contenido y de simbolismo históricos que surge en la novela. Este obispo es el personaje inicial en un viaje imaginario, que rematará en las figuras arquetípicas del rey, del alabarero y del torero, como concreciones ejemplares de un inconsciente colonial español.

A esta verticalidad histórica que posee la novela, debe sumarse la amplitud colectiva que alcanza con la fundación del ámbito multitudinario de Santa María. El nombre de este lugar, tomado sin duda del nombre antiguo de Buenos Aires, se asocia quizás igualmente a la carabela de Colón, a los varios descubrimientos de Vicente Yáñez Pinzón en la costa atlántica de América (Santa María de la Consolación, Santa María la Dulce) y al nombre del cabo más oriental en el estuario del Plata.

La fundación de este lugar imaginario también resulta vinculada con

¹⁷ *La vida breve*, cit., p. 255.

el episodio de Miriam-Mami. En efecto, Brausen ha ido creando lentamente las figuras y personajes que han de habitar en la ciudad de su invención. Larga, fatigosamente, ha ido poblando con presencias, calles, edificios y lugares circunvecinos su obsesionante Santa María. Pero le falta todavía, ya hacia el final de su itinerario y cuando se aproxima a ella, asediarla y expugnarla, conquistarla definitivamente. Luego de titubear, de pensar incluso en destruir todo lo alcanzado, organiza el acceso a su ciudad:

... establecí el tiempo y el rodeo necesario para llegar a Santa María, a través de lugares aislados, poblachos y caminos de tierra, donde sería imposible que nos cayera en las manos un diario de Buenos Aires.

Tracé una cruz sobre el círculo que señalaba a Santa María, en el mapa; estuve cavilando acerca de la forma más conveniente de llegar a la ciudad, examiné las variantes posibles, las ventajas de avanzar desde el oeste y las de hacer un rodeo y entrar a Santa María por el norte, atravesar la colonia suiza y aparecer de pronto en la plaza, en la aglomeración inquieta y musical de una tarde de domingo, provocativo y lento, arrastrando mi desafío entre hombres y mujeres.¹⁸

Pero esta ubicación y estrategia de Brausen ante el mapa ha sido posible gracias a que evocó e imaginó primeramente a Miriam ante el plano de París. La mujer, según Stein le había contado a Brausen, se complacía recordando su juventud parisense inclinada sobre las líneas y nombres de la guía Michelin. Sólo un fragmento, de un pasaje cartográfico muy extenso:

Desde el cielo malva o gris, flotando a una altura de 700 ó 1,220 metros, según la escala, Mami contemplaba los edificios y las calles reconocibles, los recuerdos que se le adherían como vendas. Vio el Petit-Palais y el Jardín des Tuilleries, el Quai Malaquais y la Rue de Tournon, el Musée de Cluny, el Boulevard Sait-Marcel. . .¹⁹

Así, el impulso final, la llegada y el establecimiento del fundador, lo realiza Brausen por intermedio del plano de París, manejado una vez

¹⁸ *Ib.*, pp. 347-348.

¹⁹ *Ib.*, p. 305.

más por la regenta de la tertulia. ¡La coherencia constructiva es evidente! Y a esa ciudad, autóctona y europea a la vez, con conflictos de razas entre los sanmarianos y los colonos suizos, traslada José María Brausen la dualidad atávica de su mismo nombre de fundador:

Yo veía definitivamente, las dos grandes ventanas sobre la plaza:
...árboles, niños *oscuros y descalzos*, hombres *rubios apresurados*...²⁰

Hasta aquí hemos tratado de ser escuetamente descriptivos, de presentar analíticamente el movimiento seguido por el tema hasta *La vida breve*. El alcance del tema, en todo caso, cubre toda la narrativa de Onetti hasta *Juntacadáveres* y desborda también la creación del autor uruguayo. En otro ensayo hemos puesto de relieve la significación que posee en las *Residencias* nerudianas la experiencia de la casa nocturna. También en Martínez Estrada, ensayista perteneciente a la generación de Onetti y Neruda, el burdel aparece integrado en la visión de Argentina que nos da en su *Radiografía de la pampa* (1933). Según una perspectiva que sicologiza el concepto clásico de alienación, Martínez Estrada ve allí los deseos y pensamientos reprimidos del pueblo, de la pequeña ciudad del interior. Es, para él, sólo un aparente anti-orden y contrasociedad. Es, por el contrario, la sociedad profunda, el rostro verdadero y deforme que la sociedad muestra durante la noche. Para ambos, sin embargo: para Neruda y Martínez Estrada, el prostíbulo representa el extremo de degradación, percibido contra el fondo de plenitud de la Noche, que encarna las fuerzas fecundas de la Naturaleza.

¿Qué ocurre en Juan Carlos Onetti? Una pauta sugestiva, aunque no completamente satisfactoria, podría suministrarla esta aguda observación de Keyserling:

"En los prostíbulos suramericanos no reina el desenfreno escandaloso, sino el silencio de la procreación concentrada, y en los intervalos, la serenidad del descanso después del trabajo."²¹

Según ello, este lugar social sería el límite donde los mayores extremos se tocan: la esterilidad de las fuerzas vitales con el *reposo creador*. Lo que es detención, inmovilidad casi letal, es sólo el letargo de una lenta maduración, un modo ovíparo de creación. La ausencia de vida, que habrá de exagerarse en la visión funeraria de *Juntacadáveres*, equivale en verdad a un modo ciego, monstruosamente prolongado de gestación.

²⁰ *Ib.*, p. 21.

²¹ *Meditaciones suramericanas*. Trad. de Luis López-Ballesteros. Espasa-Calpe. Madrid, 1933, pp. 37-38.

Nuestras sociedades no están absolutamente huérfanas de temporalidad creadora en las novelas de Onetti. Por esto, no nos parece justo lo que piensa Murena de ellas: "De las sombrías narraciones del uruguayo Juan Carlos Onetti, en lugar de decir que constituyen una crítica de la sociedad, más apropiado parece afirmar que buscan empujar esa sociedad hacia su fin; tal es el veredicto que implican."²² Yo diría más bien que para un autor como el nuestro, dada la actitud de que parte, la situación es la siguiente: recusa orgánicamente, espontáneamente, las formas de vida presentes, pero una sociedad otra que ésta le es conceptualmente irrepresentable. Se ve condenado, entonces, a moverse dentro del círculo infernal de una existencia social a la que odia, pero de la cual no puede escapar. Elegirá, por lo tanto, como únicos valores los antivalores de esa sociedad. Por eso, se puede decir que hay en la narrativa de Onetti una ética de la inmoralidad, lo que se llama a menudo el *ascetismo* de Brausen. Lo abyecto, lo sórdido, lo clandestino tienen, para el notable escritor americano, un prestigio purificador en cuanto formas degradadas por una sociedad que es ella misma el origen de toda degradación.

JAIME CONCHA

*Universidad de Concepción,
Chile.*

²² H. A. Murena: *Ensayos sobre subversión* (Buenos Aires, Sur, 1962), p. 70.