

Para llegar a Santa María

Jairo Morales Henao

Sus primeros tres cuentos, publicados cuando aún no cumplía treinta años (“Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, 1933; “El obstáculo”, 1935; y “El posible Baldi”, 1936), muestran un autor que a un lector desprovisto del dato sobre su año de nacimiento (1909), le sugerirían sin duda un hombre mayor, por el desencanto de la vida que imponen tácita y aun explícitamente las voces narradoras; por la consciente, constantemente acicateada y obsesiva inclinación de sus personajes a escapar de la realidad por el ensueño; por el lenguaje, preciso y escueto, aunque no pobre, despojado de raíz de toda inclinación al exceso, a la ampulosidad, tan común en un escritor juvenil, e incluso por el ritmo cortado, que huye de la prolijidad enunciativa y que, por lo mismo, confía tanta materia narrativa al silencio, la ambigüedad y la sugerencia; rasgos que el autor no hará más que afinar de un texto al siguiente, sin concesiones al “gusto popular”, a lo “agradable” y ni siquiera a una legibilidad cómoda.

Eso que en sus cuentos y novelas me gusta llamar “desencanto del mundo” no sólo es la raíz de que los personajes del primero y tercero de los relatos acabados de mencionar, movidos por distintas circunstancias inmediatas, se entreguen a diversos ensueños mientras cumplen con sus rutinas del día, a medias interesados en ellas, a medias desasidos, sino del carácter mismo de esas evasiones, en cuanto son imágenes sueltas, fragmentos que no hilan un relato, lo que no implica desconocer su atractiva y convincente precisión plástica y sensorial. Siendo más



precisos: ese desencanto corta, desinteresa a esas voces narradoras del hecho mismo de contar, por lo menos del esfuerzo por desplegar in extensis los diversos planos del relato, hasta culminar en lo que se conoce convencionalmente como una narración redonda, se trate de lo que les ocurre en el plano “real” a los personajes o de lo que éstos imaginan. Es como si esas evasiones estuvieran erosionadas de entrada por la sospecha de su provisionalidad, de su fracaso final por evitar el regreso ineludible del mundo real con su carga agobiante de rutinas desdichadas. Sin embargo, hombro a hombro con esa aridez de la vida y la provisionalidad del ensueño patente en estos cuentos, es posible leer en tales ensoñaciones la redención, aunque vicaria y fugaz, que implican, lo que justifica su presencia en la vida de los hombres. Como veremos, esta poética del ensueño se mantendrá, consolidará y ampliará hasta convertirse en piedra angular de la obra onettiana.

En 1939 publica *El pozo*, una *nouvelle* de un poco más de treinta páginas. Esta obra tiene un gran significado en la construcción de su mundo narrativo. Lo que en sus primeros cuentos es situación existencial de sus personajes y respuesta desesperada de ellos, en la voz que narra *El pozo* se hace conciencia explícita, proyecto de escritura, credo estético. Ya se anotó que las aventuras imaginadas por su personaje no son historias completas sino momentos, episodios deshilvanados, cuya única constante es la participación de su creador en ellas. Es lo vívido del instante creado o recreado el núcleo de valor del hecho imaginario, no su asociación en algún argumento.

Allí acaba la aventura de la cabaña de troncos. Quiero decir que es eso, nada más que eso. Lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, lo que siento, es la verdadera aventura. Parece idiota, entonces, contar lo que menos interés tiene. Pero hay belleza, estoy seguro, en una muchacha que vuelve inesperadamente desnuda, una noche de tormenta, a guarecerse en la casa de leños que uno mismo se ha construido, tantos años después, casi en el fin del mundo.

Estamos en uno de los núcleos constitutivos de su visión del mundo y de su escritura. Las epifanías que redimen la existencia y que constituyen la materia única que justifica también la escritura.

Únicamente el amor, la juventud, la amistad, la poesía y, sobre todo, el ensueño, significan felicidad, humanidad, para Eladio Linacero, narrador protagonista de *El pozo*. Sólo que el signo de esas manifestaciones es la fugacidad; la prolongación indefinida les es contradictoria por naturaleza: lo que permanece, lo que dura, es la ruinosa vida de los hombres, su claudicación constante de los sueños de la juventud, si se tuvieron. *El pozo* funda, como lo hemos señalado, desde la imagen y el discurso racional de su personaje central, los elementos constitutivos de una visión del mundo; además amplía en otros aspectos lo que sus primeros cuentos ya contienen al respecto y los articula en un todo coherente. Esa visión será en adelante el sustrato desde el que crecerá y se renovará su obra. Por eso cualquier aproximación al conjunto de ella o a alguna de sus facetas sobresalientes, tiene que registrar *El pozo* como un momento decisivo del proceso creativo del narrador uruguayo. Y como en todos los escritores que lo son de verdad, su estilo mana de esa visión del mundo como un corolario, se desprende de su premisa como una necesidad: si el mundo se aprehende de esa manera, su impronta de lenguaje, y no otra, es la que se requiere para contar esa particular percepción e interpretación de la experiencia humana: “Pero ahora

siento que mi vida no es más que *el paso de fracciones de tiempo, una y otra, como el ruido de un reloj, el agua que corre, moneda que se cuenta*. Estoy tirado y el tiempo pasa [...] Yo estoy tirado y el tiempo se arrastra, indiferente, a mi derecha y a mi izquierda”.¹ La realidad es fragmento, tiempo roto, deslavazado y carente de un sentido que atraviese esas percepciones sueltas, esos momentos inconexos, esas imágenes aisladas, y los anuda en un cuerpo arquitectónico, salvándolos de su aislamiento irremediable. Vistas las cosas así, ¿cómo esperar en las narraciones extensas del autor algo que se parezca a una sucesión de aventuras, tal como las que nos ofrece en sus novelas, digamos, un talentoso y habilísimo escritor comercial como Pérez Reverte? Aun en el plano de los detalles no es casual que un paisaje en Onetti nos evoque, por el contrario, ciertas obras de la pintura moderna. En su novela más extensa, *La vida breve*, encontramos descripciones como las siguientes: “Apresuró el paso, mirando hacia el paisaje a la derecha, hacia la vaca manchada, el perro que se alejaba al trote, las ropas de colores tendidas en la parra” o “...un viento, un olor marítimo en las calles, una luz brumosa en el cielo”. Es una obviedad decir que sería absurdo esperar algo diferente de Onetti, no sólo porque estamos en otra época de la novelística, sino ante todo porque él es de aquellos narradores modernos en quienes menos se puede esperar que un paisaje o un episodio se extiendan sin fisuras en sus superficies, sin vacíos, con todas sus conexiones causales y secuenciales establecidas, sin dejar nada a la sombra o acogido al silencio, sin cabos sueltos, porque eso implicaría un punto de partida opuesto al suyo: presupondría una conciencia del mundo como un algo compacto y coherente. Su estilo, pues, no puede ser otro, es el necesario para ofrecer su imagen del mundo, para convencernos de que es así como sus narradores lo ven, roto, opaco, y sin sentido, salvo por las ya mencionadas únicas dichas del hombre. Por eso, y para decirlo de una vez, el estilo de Onetti no es “agradable” en el sentido más tradicional, o, si se prefiere, “bonito”; lo que no equivale a decir que carezca de belleza: de un lado porque, y así parezca contradictorio, su coherencia para imponernos como verdaderos ese fraccionamiento y opacidad de la vida es en sí misma subyugante, y porque la aparición de la dicha registra, a veces, una mayor fluidez de la prosa, y otras, el brillo de imágenes poéticas de sorprendente originalidad, que destellan y conmueven aún más en cuanto aparecen sobre esa prosa opaca, en la que alienta siempre como un gran aburrimiento en contemplar el mundo.

En los diez años siguientes a la aparición de *El pozo*, publicará en revistas y periódicos una decena de cuentos de estupenda factura. Si en sus narraciones anteriores

la imaginación es el refugio de sus personajes contra la desmadrada vida adulta que arrastran y los arrastra —contra todas sus claudicaciones—, en estos cuentos que cubren la década de 1939-1949, es un intento, ya en la “realidad” de sus vidas, por aprovechar al máximo el don, inesperado o impuesto por circunstancias, de un interludio de dicha en la noria de sus rutinas deshumanizadoras. No importa que esa oportunidad, que esa fisura, no pueda ir más allá de unos días en una playa (“Convalecencia”, 1940), o de unas horas en un parque (“Mascarada”, 1943) o en el campo (“Excursión”, 1943): pequeñas evasiones de las rutinas ciudadanas y de destinos que abrumen. Pero son otras las narraciones de este período donde las obsesiones temáticas del autor alcanzan un dramatismo, un poder conmovedor y una coherencia de sentido superiores. En “Un sueño realizado” (1941) y “Regreso al sur” (1946), los protagonistas pagan a conciencia con sus vidas el cumplimiento de sus sueños. Hay soñadores radicales que, como los de estos dos cuentos, se juegan todo a una sola carta. Por eso es mayor la punzada de dolor en narraciones breves de este decenio como “Esbjerg en la costa” (1946), en mi opinión su cuento más bello, porque los personajes centrales, los esposos Montes y Kirsten Esbjerg, se ven obligados a renunciar al cumplimiento del sueño de ella, y sus ocho páginas se estremecen con esa claudicación que los une aún más pero los desgarran para siempre.

Para esta noche (1941) y *Tierra de nadie* (1942) son novelas extensas que no sólo tienen un valor de preparación para lo que sería esa obra maestra titulada *La vida breve* (1950) —en cuanto que, como narraciones más ambiciosas, obviamente enfrentaron problemas de composición más complejos que sus cuentos, y porque en sus espacios más amplios pudo resolverse una decantación estilística mayor hacia ese lenguaje duro, escueto, y de ritmo cortado, pleno de elipsis, omisiones y ambigüedades—, sino que, y más específicamente la segunda de las novelas citadas, llevan al extremo el desarraigo, el tedio y el sinsentido de unos destinos individuales en el Buenos Aires de la década del treinta al cuarenta del siglo XX, de manera que en los personajes va tomando cuerpo, entre otras vías de escape que discuten, la idea de una isla, de la que poseen una información dudosa, donde valdría la pena intentar empezar de cero la aventura de sus vidas, de espaldas a todas las coordenadas culturales que las han tejido hasta entonces. Todavía estamos en la utopía, tema de más de una novela, en el sueño desesperado de un lugar físico con trasfondo de que es sólo eso: un ensueño, una esperanza que tal vez íntimamente se sospecha condenada a la derrota, pero respecto a la cual no hay

alternativa diferente a intentarla con la tenacidad con la que sus amados (por Onetti) personajes faulknerianos se niegan a aceptar aun las derrotas ciertas.

Todas estas líneas y problemáticas de su trabajo narrativo anterior desembocan, afianzan, amplían y resuelven en esa unidad superior titulada *La vida breve*, prisma irradiante de toda su obra futura, verdadero corazón del conjunto. Juan María Brausen, “creativo” de una agencia de publicidad, vive una situación angustiosa por la reciente ablación de una de las mamas de su mujer, Gertrudis. Los acerca el amor y los aleja el presentimiento doloroso de que aquello representa el fin, que no lo superarán, a pesar de los cuidados que él le prodiga, de sus: “No importa. No llores”, de su decisión de expresarle que sigue deseándola, del amor físico (aunque se reconoce a sí mismo lo mucho que de farsa hay en todo ello), de su esperanza. Mientras tanto, por distraerse, escucha las conversaciones en el apartamento contiguo, donde una mujer, que se ha mudado hace poco, se queja a un hombre de que otro la ha dejado esperando para sacarla a divertirse el día de Santa Rosa. Este figoneo pasa de hábito distraído a manía, en la que su imaginación asigna rasgos y gestos a la mujer y sus visitantes. Aquella mujer, la Queca, a medias oída y a medias adivinada su vida, lo enredará hasta atraparlo, y tanto más cuanto crece la distancia con Gertrudis, que llegará a ser definitiva y que no les ahorrará ninguno de los autoengaños de costumbre en situaciones semejantes, ni siquiera el peor de todos: pretender negarse la realidad de la operación, hundiéndose juntos en un doloroso regreso mental a los tiempos cuando él la acompañaba a la salida del colegio en Montevideo. El amor hecho por lástima, las deudas impagas, “las fracasadas sonrisas planeadas largamente”, el olor de las medicinas, las ampollas de morfina, las palabras de consuelo de los suyos y las de Brausen deshaciéndose apenas pronunciadas; cada uno por su lado aferrándose a un retrato y a recuerdos de cuando todo comenzaba. Así, mientras Gertrudis se desliza de su vida, la Queca entra en ella para cambiársela hasta hacer brotar de él un Brausen distinto, un alguien cuya existencia no sospechaba. Hasta el final de la novela, el vínculo con la Queca será uno de los dos ejes centrales del relato y derivará en el caudal definitivo: Santa María, fundiéndose en éste. Fusión altamente significativa porque se puede decir que el territorio narrativo formado por Buenos Aires y Montevideo —que es el de Brausen, Gertrudis, la Queca, Stein, Miriam, Macleod, Ernesto y otros personajes de menor peso— representa lo que puede llamarse plano “real” (entre comillas porque, como se trata de una novela, dicho plano también es *fingimiento*, ficción, invención); mientras que Santa María es el ficticio

dentro de aquél, respecto del cual es al comienzo, y durante muchas páginas, factor subordinado. Aunque sólo al comienzo, porque la novela se cierra con Santa María como su único ámbito específico. El lento pero definitivo trueque de prioridades entre los dos territorios literarios, es uno de los significados más altos construidos por *La vida breve*, como lo precisaremos con más detalle.

Mientras Brausen vive el desmoronamiento de su relación con Gertrudis, recibe de su jefe y compinche Stein la propuesta de escribir un guión cinematográfico con posibilidades comerciales. Pero, desde un comienzo, aquella idea del guión se le convierte en algo muy diferente a un encargo de ocasión:

No llores —pensaba—, no estés triste [...] No estoy seguro todavía, pero creo que lo tengo, una idea apenas [...] Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco. Cuando esté mejor me pondré a escribir [...] El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río [...] Trece mil pesos, por lo menos, por el primer argumento. Dejo la agencia, nos vamos a vivir afuera, donde quieras, tal vez se pueda tener un hijo. No llores, no estés triste”.

Santa María ha dado su primer vagido. La ha concebido y parido la desgracia padecida por Brausen, la voz narradora en quien Onetti delega el surgimiento de su ciudad mítica, para que esa mediación potencie la eficacia literaria del hecho, porque el lenguaje de la representación, más que el de la narración que resume y distancia, permite que tal alumbramiento ocurra ante el lector con la vivacidad inmediata de una escena de teatro; acierto al que se agrega otro: su carácter progresivo, pues Santa María se materializa poco a poco ante los ojos del lector, y también —astuto golpe de estrategia narrativa— se adentra con una intensidad creciente en el alma de Brausen, convirtiéndose en algo de mucho más peso en su vida que un mero lugar imaginado donde ubicar la acción de la película cuyo guión tiene entre manos.

Ese quiebre de lo que muy pronto pasa a significar Santa María en su vida lo formula el narrador con toda claridad: “Estaba un poco enloquecido, jugando con la ampolla, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos. Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo”. (Retengamos

de paso este dato que no deja de tener su valor: el Santa María mítico brota de un Santa María “histórico”, “real” para Brausen, así su poetización sin pausa termine por metamorfosearlo en otra cosa). Página a página, Santa María invade su alma: “Ahora la ciudad es mía, junto con el río y la balsa que atraca en la siesta. Ahí está el médico con la frente apoyada en una ventana [...] sin sospechar que en un momento cualquiera, *yo pondré* contra la borda de la balsa a una mujer que lleva ya...” (Retengamos también este desafío a la ilusión de verdad que todo autor de ficción persigue en el lector; dejarle ver a éste la mano que inventa corre un riesgo, pues equivale a advertirle algo así como: “Lo que lees es algo que yo estoy inventando, no otra cosa significa ese *yo pondré*” (además, y como de paso, ese gesto de mostrar la mano de Brausen deja ver como de soslayo la mano que a su vez lo ha creado a él). Su “ciudad junto al río” pasa a ser sinónimo de salvación:

Tenía bajo mis manos el papel necesario para salvarme, un secante y la pluma fuente; a un lado, sobre la mesa, el plato con el hueso donde la grasa se estaba endureciendo; en frente, el balcón, la noche extensa, casi sin ruidos; del otro lado; el silencio inflexible, tenebroso, del departamento vecino [...] Pero yo tenía entera, para salvarme, esta noche de sábado; estaría salvado si empezaba a escribir el argumento, si terminaba dos páginas, o una, siquiera, si lograba que...

Así hasta que en ese ir y venir entre su mundo de todos los días y el que inventa ante el lector, Brausen se sorprende, un día sí y otro no, en el juego de trocar su identidad, de ser aquel primer ser que ha inventado, Díaz Grey:

Después, cuando la mujer gruesa salió arrastrando al niño y un perfume de jabón se mezcló con las deprimentes sensaciones que emanaban de los objetos y la luz del vestíbulo, *fui yo mismo*, vestido con un largo guardapolvo mal abrochado, quien mantuvo abierta la puerta del consultorio hasta que la mujer desconocida pasó rozándome, avanzó hasta la mitad de la alfombra, se detuvo y comenzó a mover la cabeza para observar calmosa mis muebles, mi instrumental, mis libros.

Así se cierra el capítulo IV y el proceso de ir de su mundo real al inventado y viceversa, no hará en adelante



más que agudizarse capítulo tras capítulo. Este desdoblamiento continuo es azuzado por lo que no hay otra manera de llamar que vigilante conciencia de infelicidad: “la seguridad inolvidable de que no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio, que puedan hacerme feliz”; conciencia de la que surgirá un hilo temático que, aunque vinculado al viejo deseo de evadir la realidad por el ensueño, presentará una cara nueva: el peso de la propia identidad, del “yo” que cada uno es

como resultado de una construcción de los demás, así como de la que cada cual va elaborando de sí mismo: el “yo” social del cual no es posible evadirse. Tendrá tanto peso la conciencia de esto, que ni Santa María, por lo menos en un principio, bastará para hacérselo olvidar a Brausen, quien se sirve de la relación con la Queca para liberarse de él mismo cambiando de personalidad, encanallándose en una condición de explotador sexual por completo en antagonismo con su ser más íntimo, trocándose en un “Arce” rufianesco y “macró”; apellido inventado cuando se vale de una argucia para ser recibido por su vecina prostituta. La crisis es tal que acude a sus fantasmas de Santa María para escudar la mala conciencia durante sus primeros abrazos con 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”. Ese es el precio que decide pagar para liberarse de la esclavitud de ser el Brausen que terminó siendo y que no cuenta con su aprobación, sin alternativa distinta a mantenerse en el papel que los demás le conocen, que no es nada distinto, por supuesto, a lo que ellos han hecho de él; proceso en el que han contado, claro, con su reiterada aceptación y contribución particular:

Éste, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas —no al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres—, nadie, en realidad, un nombre, tres palabras, una diminuta idea construida mecánicamente por mi padre, sin oposiciones, para que también sus heredadas negativas continuaran sacudiendo las engreídas cabecitas aun después de su muerte.

De esa manera Santa María y sus personajes, en principio mero pretexto para hacerse a un dinero, acentúan poco a poco la naturaleza crecientemente independiente de su creador, quien a ratos interviene en ella, baraja posibilidades, traza una pincelada aquí y luego otra, contigua o lejana, en algún lugar de la superficie que acogerá la totalidad del fresco, y en otras, se limita a contemplar cómo marcha aquello en la página en blanco, en algún lugar de su mente o del aire de sus días: “Entretanto, y sin que yo necesitara dirigir lo que estaba sucediendo, o prestarle atención —mientras pensaba en dinero, Gertrudis, propaganda, [...] entretanto Díaz Grey había seguido recibiendo las visitas de Elena Sala [...] Así, sin variantes, una o dos veces por día, sin que yo tuviera que intervenir ni pudiera evitarlo...”. De este modo, la creciente realidad de Santa María se perfila cada vez más como la única alternativa sólida de salvación de un Brausen que ve cómo día a día su mundo “real” se deshace: su interés en la publicidad, de la que obtiene el sustento; la posibilidad de reconstruir su relación con Gertrudis —para quien la sola presencia de él en las proximidades de la cama, donde ella permanece casi siempre, es una molestia, según lo intuye con toda claridad—; las amistades todas padecidas con desgano, las calles todas desprovistas de encanto, y la paulatina pero sostenida inmersión voluntaria en el mundo envilecido de su vecina la Queca. Ese deflagre de su vida, esa abulia existencial, ese desasimiento del mundo y esa progresiva entrada de éste en una condición fantasmal, llega incluso a un punto de equivalencia entre las pérdidas particulares que el narrador acusa en uno y otro plano: “Yo estaba resignado a la desaparición de la cara del marido de Elena Sala, a la desaparición de Gertrudis, a la pérdida de mi empleo [...] Sin embargo, trataba de conservar todo esto, empeñándome en impedir que Díaz Grey se desvaneciera”. No pasará mucho tiempo para que aquel equilibrio se rompa a favor de esa segunda muñeca rusa (“dentro de ella se esconde otra, que es como ella, pero no es”) que es Santa María, la ciudad inventada por Brausen: “para que yo no lo perdiera todo al desprenderme de lo que ya poseía: el médico pequeño y envejecido, la mujer rubia y alta [...] Tantas cosas, definitivamente mías, y que *empezaban a ser lo más importante y verdadero*: toda la ciudad y la colonia, el consultorio, la plaza, el río verdo, ellos dos en mediodía...”. Reténgase: es “más importante y verdadero” el mundo inventado por Brausen que el “real” de las calles de la Buenos Aires donde vive y del Montevideo que añora.

Y para que Santa María pierda finalmente todo vínculo con el mundo “real”, para que adquiera esta-

tuto de invención pura, desinteresada de ataduras con la esfera de las deudas, los arriendos, la manutención, los medicamentos y la larga lista de agobios de la vida adulta en la que los personajes de Onetti son sufrientes eruditos, deben quemarse las naves que lo atan a aquél: su carácter de tema de guión escrito con el fin de ganarse unos pesos:

Yo ya había aceptado la muerte del argumento de cine, me burlaba de la posibilidad de conseguir dinero escribiéndolo; estaba seguro de que las vicisitudes que había proyectado con precisión y frialdad para Elena Sala, Díaz Grey y el marido no se cumplirían nunca. Nunca llegaríamos ya los cuatro al final de aquel proyecto de argumento que nos esperaba escondido en el cajón de mi escritorio [...] Pero, a pesar del fracaso, no me era posible desinteresarme de Elena Sala y el médico; mil veces hubiera pagado cualquier precio para poder abandonarme, sin interrupciones, al hechizo, a la absorta atención con que seguía sus movimientos absurdos, sus mentiras, las situaciones que repetían y modificaban sin causa; para poder verlos ir y venir, girar sobre una tarde, un deseo, un desánimo, una y otra vez; para poder convertir sus andanzas en torbellino, apiadarme, dejar de quererlos, mirando sus ojos y escuchándolos, que empezaban a saber que estaban afanándose por nada.

Definitivo. Santa María, territorio ficticio, ha roto sus amarras con cualquier fin o mediación utilitarista, “práctica”; llámese guión, película, dinero, fama, poder. Vale en sí misma y por sí misma, como espacio de ensueño, de aventura interesante, y que, por lo mismo, le hace posible a Brausen (léase, obvio, a cualquier hombre) evadirse de la desangelada realidad de todos los días, por lo menos mientras esté allí, en Santa María, viendo “ir y venir” a sus personajes, saberlos “girar sobre una tarde, un deseo”. A pesar del “fracaso”, Santa María era ya un espacio donde “poder abandonarme, sin interrupciones, al hechizo”. Léase: lo que era guión, posible fuente de dinero que necesita, ha sido desechado; en su lugar brilla la utilidad más alta del texto, la poesía de la aventura soñada, como si la decisión o aceptación del fracaso del guión hubiera equivalido a retirar una capa que recubriera un mejor brillo, una promesa de dicha sepultada hasta entonces no por el hecho que era ya Santa María sino por la mirada que la ocultaba. No es por nada diferente a ese desocultamiento, que al comenzar a rondarlo el rumor sobre su posible despido, a Brausen lo preocupe ante todo “[...] valorar la posible amenaza que la noticia de mi despido contenía para aquellas *necesidades secretas*: seguir siendo Arce en el departamento de la Queca y seguir siendo Díaz Grey en la ciudad al borde del río”.

Brausen registra con alegría que es casi exaltación la causa que le ha entregado esa libertad para ser otros: “Yo había desaparecido el día impreciso en que se terminó mi amor por Gertrudis”. En este momento de la novela, unen sus caudales dos vertientes del mundo onettiano, que constituyen fases separadas en la cronología de su obra y, lo que es más importante, distintas en cuanto al vínculo mundo real-mundo imaginario, pero que, hechas de la misma agua esencial, estaban condenadas a encontrarse y fundirse en una sola. La primera vertiente es la ya señalada en este ensayo como rasgo más destacado en dos de sus tres primeros cuentos publicados y en la novela *El pozo*: la aventura imaginada como refugio o evasión de las limitaciones y mediocridades de la vida. La otra vertiente se cristalizó en una segunda etapa de narraciones breves y da cuenta de una actitud de sus personajes de cambiar el curso de sus vidas “reales” por unas horas, unos días o definitivamente. En este orden de asociaciones y en este cruce de caminos que nos encontramos en *La vida breve*, ocurre una de las epifanías más brillantes y significativas de las muchas que abundan en sus cuatrocientas páginas. Hablamos de la imagen que cierra el capítulo XIX, en la que un Brausen cada vez menos él mismo y más Arce y Díaz Grey, piensa lo siguiente:

Y volvía a vivir cuando, alejado de las pequeñas muertes cotidianas, del ajeteo y la muchedumbre en las calles, de las entrevistas y la nunca dominada cordialidad profesional, sentía crecer un poco de pelo rubio, como un plumón, en mi cráneo, atravesaba con los ojos los vidrios de las gafas y de la ventana del consultorio en Santa María para dejarme acariciar el lomo por las olas de un pasado desconocido, mirar la plaza y el muelle, la luz del sol o el mal tiempo.

Es decir, cuando por entre la piel y la memoria fatigadas y en retirada de Brausen, emerge un Díaz Grey con un pasado por construir, por conocer, inaugurando en su piel, como Adán en Santa María, tibiezas de sol de origen del mundo y brumas de “mal tiempo”. Y hasta esa misma Buenos Aires, a los ojos de Brausen tan abúlica y bulliciosa como desalmada, se beneficia de la luz que pone en los ojos del narrador “la ciudad junto al río” —en absoluto un paraíso, digámoslo de una vez, como va dejando claro su creciente consistencia—, de lo que no deja duda la siguiente descripción, que no refleja esas escuetas anotaciones desganadas de antes: “Una vaca, un prado, ropa tendidas en los alambres”, sino una casi palpable fluidez dorada y humana:

La primavera estaba ya madura y daba días ardientes y secos; los crepúsculos descendían, compactos, de cielos

excesivamente limpios, para ocupar la ciudad, extenderse entre los edificios, rozar las paredes y las calles, tan palpables como si fueran lluvia. Podía respirar el aire que habían segregado y alimentado desaparecidas sombras sudorosas, furias momentáneas, cortas resoluciones, juramentos de amor y de castigo, alientos de borrachos.

A partir de ahí la frontera que separa las dos realidades en juego se adelgaza hasta ser casi imperceptible y por eso van a ocurrir en las páginas siguientes las más sorprendentes transgresiones a los cánones de la novela realista tradicional, sin que se lesione la credibilidad del relato. Un habilidoso trabajo de filigrana consigue que el lector acepte como verosímiles, y sin que se le disparen las alarmas de la aduana realista en que se ha formado, episodios que son normales en los términos de realidad particulares estatuidos en el curso de la novela misma, contruidos en ella y con los que es consecuente. Esa transformación que se opera en el nivel de realidad del que ha partido la narración, es la causa de que el lector admita sin mohín de reserva alguno, ya atrapado en aquella visión poética, que el narrador le confiese, como si nada, que Díaz Grey ¡“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...”! A partir de ahí, casi cualquier cosa es posible y admisible en el territorio definido por las fronteras de *La vida breve*, cosas como que, ya haciendo uso de la palabra Díaz Grey, esa atormentada creación de Brausen, se defina sin vacilación ni ambigüedad algunas, además de otros rasgos como ¡“tímido inventor de un Brausen”! Por momentos, las cosas adquieren visos de puja pugnaz cuando poco después Brausen nos cuenta que: “[...] 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”. ¿Qué hay tras el interrogante implícito, y no precisamente desprovisto de cierto desdén, de quién ha inventado a quién, Brausen a Díaz Grey, o éste a aquél? ¿Se afirma o insinúa de esta manera la irrelevancia esencial de establecer en el asunto una prioridad primera y, de ser así, hacia qué comprensión, ésa sí verdaderamente decisiva, se nos está llevando?

Pero ese diluirse de fronteras entre el mundo “real” de la novela y el ficticio que irrumpe desde sus páginas, representa sólo un momento transitorio, un equilibrio precario, porque lo cierto es que la partida está decidida a favor de Santa María, que poco a poco hace efecto de esponja sobre el Buenos Aires de Brausen, Stein, Miriam,

la Queca y demás personajes, ¡incluido un tal Onetti, que le alquila a Brausen una parte de la oficina para fingir por última vez una supuesta expectativa en la publicidad! Esa absorción incluye el paso de personajes como Macleod, dueño de la agencia de la que Brausen ha sido empleado, al mundo de Santa María en condición de propietario de un hotel donde se alojan el médico Díaz Grey y Elena Sala (es Díaz Grey quien “lo reconoce”) y hasta la intervención en aumento del médico en los asuntos y situaciones del Brausen de Buenos Aires: “[...] Díaz Grey vino a salvarme 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 [...]”, sin que importe ya si la ciudad junto al río siga materializándose en la escritura o sólo continúe haciéndolo en la imaginación de Brausen: “Nunca fue escrita aquella parte de la historia de Díaz Grey”.

Finalmente, su decisión de despojarse de su ser como Brausen, al precio, aceptado, de envilecerse como “Arce”, y no viendo otro camino para conseguirlo, toma la decisión que precipita el fin: matar a la Queca. Sólo que en el propósito se le adelanta otro de los amantes de su vecina que la frecuentan en el departamento contiguo al suyo. Sin más motivo claro que la supervivencia de algo de la decencia de Brausen en “Arce”, se solidariza con el asesino convirtiéndose en su cómplice de fuga (palabras suyas lo hacen explícito: “Libre de la ansiedad, renunciando a toda búsqueda, abandonado a mí mismo y al azar, iba preservando de un indefinido envilecimiento al Brausen de toda la vida, lo dejaba concluir para salvarlo, me disolvía para permitir el nacimiento de Arce”). Pero antes busca a Stein —quien se sorprende cuando ve que ante él se planta otro Brausen distinto al que ha conocido de años, se lo dicen las palabras, el tono de la voz— para justificarse, reuniendo ideas ya expresadas antes de manera aislada:



¿Quién es Brausen? El hombre que se casó con Gertrudis, y todo lo que conocieron de mí tenía que encajar, era necesario conformarlo hasta que encajara con la idea básica, con la definición anterior [...] Porque cada uno acepta lo que va descubriendo de sí mismo en las miradas de los demás, se va formando en la convivencia, se confunde con el que suponen los otros y actúa de acuerdo con lo que se espera de ese supuesto inexistente [...] Macleod ya no era él, desde hacía muchos años; era el puesto que ocupaba.

Jugadas todas las cartas, Brausen-Arce emprende una fuga sin destino fijo ni posible, en compañía de Ernesto; fuga que los dos saben condenada al fracaso. Pero, al igual que tanto personaje de Faulkner (una de las grandes admiraciones de Onetti, como es de dominio de sus lectores), saben también que no tiene alternativa distinta a intentarlo, a resistir hasta lo último, a pesar de la conciencia de que la captura es sólo cosa de días, tal vez de unas poquísimas semanas. De allí, el itinerario al que se lanzan, desesperado pero terco y bajo control, de marchas y contramarchas, idas y venidas, en realidad vueltas alrededor pero lejos de Buenos Aires, con el proyecto, sin fecha precisa, de llegar a la frontera de Bolivia, recorriendo a trenes y automóviles, sin descartar la posibilidad de utilizar incluso embarcaciones, es un círculo que se cierra sobre ellos muy pronto. Entre tanto, y ya en los últimos preparativos apresurados de la fuga, del otro lado de esa frontera apenas perceptible que separa los dos mundos, el de Santa María reclama la atención de Brausen-Arce. Cuando va a su departamento a recoger lo que llevará, toma la pluma y escribe: “Empecé a dibujar el nombre de Díaz Grey, a copiarlo con letras de imprenta y precedido por las palabras *calle, avenida, parque, paseo*, levanté el plano de la ciudad que había ido construyendo [...] tracé las manzanas, los contornos arbolados, las calles que declinaban para morir en el muelle viejo”, para pasar, sin transición, de dibujar, a ver aquel mundo que había creado: “veías las parejas en el atardecer del domingo y en la plaza, las muchachas que llegaban con muchachas [...] lo que yo recordaba de la ciudad o le había imaginado estaba allí”. Y al final del párrafo hay un nuevo salto de sentido, pues cuando termina de dibujar y escribir, es tanta la conciencia de la realidad que detenta “la ciudad junto al río”, que su conservación en el papel, en el ya olvidado guión cinematográfico, resulta prescindible: “Firmé el plano y lo rompí lentamente [...] pensando que la ciudad y el infinito número de personas, muertes, atardeceres, consumaciones [...] eran tan míos como mi esqueleto, inseparables, ajenos a la adversidad y las circunstancias”. Admirable párrafo. Justificación argumental, causal, corona del ramillete de epifanías de significados que cierran el libro: cercados por la policía, perdidos, Brausen-Arce nos dice: “[...] establecí el tiempo y el rodeo necesarios 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”, luego se inclina sobre “el mapa del Automóvil Club” comprado en una librería: “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 [...]”. ¡La Santa María inventada recibirá a los fugados de la Buenos Aires real!

Porque sin olvidar que la Santa María creada por Brausen tuvo un origen histórico, es decir, que en su mundo “real” existe un pueblito con ese nombre que él tomó para el guión sólo porque “allí había sido feliz durante veinticuatro horas sin motivo alguno”, el lugar señalado en el mapa como destino final de su fuga es, sin duda alguna, “la ciudad junto al río”, como le es claro cuando llega a ella: “El hotel estaba en la esquina de la plaza y la edificación de la manzana coincidía con mis recuerdos y con los cambios que yo había impuesto al imaginar la historia del médico”, ciudad que lleva en los huesos y la sangre porque ha sido levantada por él en “el poliedro de luz” de la imaginación; ciudad de la que dispone como un dios y que, por lo mismo, no puede dejar de amar con un amor hecho de abrazos y distancias. Tal vez por eso, por amor, elige ser capturado allí, libre ya de su identidad como Brausen, ya un Arce señalado por la policía como comprometido en el crimen de una prostituta, y con el residuo suficiente de los escrúpulos morales de quien fuera enamorado de Gertrudis y empleado de una agencia de publicidad, como para asumir una culpa que en sentido estricto es sólo moral: es decir, sólo porque también él se disponía a matarla. Pero más allá de este detalle secundario, lo que cuenta para el sentido más alto de la novela en su cierre es el lugar alcanzado por Santa María, tanto a los ojos de su creador como en relación a su peso respecto del mundo paralelo de Buenos Aires, que ha dejado de ser tal paralelismo en esta escena última de Brausen para resolverse en el predominio estable de “la ciudad junto al río”. Como no se puede olvidar que el Buenos Aires en el que discurren los días del Brausen primero es también, en primera y última instancia, una realidad literaria, verbal, una creación desde la palabra, el desplazamiento final de la ciudad “histórica” por la mítica, no puede entenderse más que como la decantación de un espacio más propicio para su obra futura, tal vez porque se quiere estar libre también del peso de lo histórico específico de unas ciudades con nombre propio, sean Buenos Aires o Montevideo, para centrarse en lo universal de la aventura humana, independientemente de latitudes.

Pero falta nombrar aún un último círculo de significado (el tema profundo a nuestro entender), enlazado con lo

que ha llegado a ser Santa María para su creador. La idea que ha cerrado el párrafo inmediatamente anterior de este ensayo, justifica por completo que el capítulo final ocurra exclusivamente en Santa María y sin intervención explícita de Brausen: “la ciudad junto al río” se ha independizado de su creador, ha ganado su autonomía como realidad verbal; la voz que le ha dado vida ha desaparecido del primer plano para que aquel acontecer ocurra ante el lector bajo la apariencia de lo que sucede ya por sí mismo, como en la vida. Díaz Grey, Lagos, Oscar Owen y la violinista, se comprometen en una operación relámpago de tráfico de heroína, bajo el pretexto, en el que no cree ni Lagos, quien lo propuso, de “vengar a Elena Sala” (de qué o quiénes es asunto que nadie se toma el trabajo de aclarar, ni Lagos mismo). Ante un control de rutina, Oscar dispara el arma, entre que sí y que no por accidente, y mata a un policía. No les queda otra alternativa que disfrazarse, amparándose en el carnaval que vive la ciudad esa semana, para aplazar el momento, que saben ineludible, en que serán capturados. El desastre ocurre en la víspera del último día de las fiestas. Pasan la tarde y la noche en un ir y venir alocado y desesperado —desespero que disimulan bajo un patético e imposible darse por desentendidos, fingiendo entregarse distraídos a la diversión colectiva—. Por el cómplice que les ha dado cobijo, y al que llaman por teléfono de tanto en tanto, se enteran de que la policía ha dado con el lugar donde guardaban sus ropas de calle y el dinero. Ya no podrán hacer más que deambular hasta la madrugada, cuando sus disfraces, ya en una ciudad de regreso a sus rutinas, terminarán por llamar la atención de la policía. Esta síntesis del capítulo final no es más que el episodio en bruto, apenas su lectura en superficie. Porque, bajo esta representación, la alegoría es clara: mientras cada uno lleve el disfraz será otro que aquel que es, estará libre de su personalidad social real, aquella que los ha llevado a ser perseguidos por la policía. Sus casos guardan una hermandad con la desesperada liberación de Brausen, que resolvió conseguirlo al precio de hacerse Arce. Pero Brausen también ha conocido una liberación y plenitud superiores siendo Díaz Grey, creando a Santa María y a sus personajes, “poniéndolos a vivir”, o lo que es lo mismo, viviendo, así fuera vicariamente (aunque esta afirmación es arriesgada, discutible), sus aventuras. Lo ha dicho y *vivido* una y otra vez en todo lo extenso de su relato, y continúa haciéndolo hasta el final:

Pero no fue Díaz Grey ni su reacción y dificultades ante la mujer muerta lo que me hizo comprar el cuaderno y los lápices; en los últimos días sólo me interesaba pensar en la pieza del hospital, quería describir, minuciosamente, *hasta habitarla*, la diminuta sala del médico de guardia, sus paredes blancas, el escritorio con el teléfono [...] *Quería*

estar allí, oírlos murmurantes y respetuosos de las pausas, ser yo mismo Díaz Grey, encogido y titubeante junto al escritorio [...] ser la habitación y estar fuera de ella.

Bajo esa libertad de condenados que hermana creador y personajes, provisoria y que en ambos casos acarrea perderla pronto —como los personajes de los cuentos de su segundo período—, se establece una analogía más profunda entre carnaval y ficción, en cuanto a que en los dos se vive la posibilidad de ser otros, vivir cosas que nos están vedadas por las limitaciones del tiempo y el espacio o por las convenciones que nos impone nuestra circunstancia individual; es decir nuestro yo, esa construcción de los otros a que nos acomodamos, según denuncia Onetti en estas páginas por boca de Brausen. Plenitud y libertad también provisionales, pero sin el factor de destrucción que puede conllevar intentar esa libertad en la vida, si la opción se busca desde salidas potencialmente autodestructivas, en lo que no hay que ver una actitud moralista, puesto que el narrador no emite ninguna afirmación condenatoria sobre la conducta de sus personajes, no los juzga, ni se arrepienta de la suya. Más bien subyace en los hechos un llamado a la comprensión de las salidas extremas a las que a veces los hombres se ven obligados a recurrir, presionados por desesperaciones extremas. De esta manera, en el cierre de su novela, y recurriendo a la analogía con el carnaval, Onetti reafirma su visión del ensueño y, específicamente, del ensueño elaborado en la forma de ficción artística, como uno de los espacios de dicha del hombre, materializando esa visión en algo más que en las aisladas aventuras imaginadas por los personajes de sus cuentos, otorgándole el estatuto de una ciudad mítica, un territorio con nombre propio, trasunto seguramente de ciudades y poblaciones históricas, pero autónomo e independiente de sujeciones históricas, por lo menos inmediatas; despejado para entregarse en él, para continuar en él, para seguirlos y permanecer inventándolos, las aventuras, y, sobre todo, las desventuras de Díaz Grey y los demás habitantes de su Santa María. Acontecimientos humanos que serán —gracias a la cristalización en el prisma del mito— los fundamentales de cualquier conglomerado humano, los comunes, los dramas y las alegrías universales del hombre, porque son el lazo común por encima de la diferencia histórica.

Vargas Llosa ha repetido en más de una ocasión que el escritor escribe porque la realidad no le satisface y que por eso la mejora o ensombrece en sus textos. Pero en esta novela de Onetti se ha ido más allá de esta precisión del escritor peruano, porque en la erección de Santa María, en la asistencia a su génesis, nos encontramos con el talismán del que mana el poder de subyugación

de las aventuras de la imaginación: es el acto mismo de imaginar, de crear, más que el resultado que del hecho resulte, la fuente primera de dicha y de experiencia de la totalidad: una de las raíces de donde el hombre puede obtener la experiencia de la plenitud. No se trata, pues, de postular paraísos o Arcadias; Santa María no lo es, ninguna de las miserias humanas de la Buenos Aires o la Montevideo “históricas” le ha sido ahorrada. Es el acto mismo de la escritura —no de cualquiera, se sobreentiende, sino de aquella con alcance de arte—, revivido en el acontecimiento de la lectura, raíz y savia de la exaltación, y que sólo dura lo que su acontecimiento. Pero no importa, el tiempo del amor, de la poesía, de la amistad, de la aventura imaginada, de la creación artística y de su lectura, no es el de los relojes. Los iones de la intensidad que regalan son marginales a las medidas creadas y tasadas por la razón. Es la clase de tiempo que le hace olvidar a Eladio Linacero, en una de las páginas más conmovedoras de *El pozo*, todo, la noche, su vida, el desastrado lugar donde vive, y hasta al autor mismo, mientras éste le lee su endiablado poema sobre el pecesito rojo y él se deja llevar por su estela, porque en ella está “el mundo perfecto”. *La vida breve* ha revelado su rostro último: la de reflexión sobre el significado más alto del acto de creación literaria; reflexión representada ante el lector en forma de novela, y en la que la literatura se liga a la vida como una de las experiencias que la ennoblecen. Onetti mismo lo dijo en alguna ocasión, por fuera de esta novela, con inmejorable precisión poética y ese trasfondo nihilista que lo acompañó siempre:

Durar frente a un tema, al fragmento de vida que hemos elegido como materia de nuestro trabajo, hasta extraer, de él o de nosotros, la esencia única y exacta. Durar frente a la vida, sosteniendo un estado de espíritu que nada tenga que ver con lo vano e inútil, lo fácil, las peñas literarias, los mutuos elogios, la hojarasca de mesa de café. Durar en una ciega, gozosa y absurda fe en el arte, como en una tarea sin sentido explicable, pero que debe ser aceptado virilmente, porque sí, como se acepta el destino. Todo lo demás es duración física, un poco fatigosa, virtud común a las tortugas, las encinas y los errores. ■

Jairo Morales Henao (Colombia)

Director del Taller de Escritores de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Entre sus obras publicadas están: *El texto y la mirada* (1996), *El carpintero soñador* (2001) y *La ciudad y sus escritas* (2003).

Notas

1 Las cursivas en ésta y las siguientes citas son del autor de este ensayo.