

**DEL YO AL NOSOTROS: EL DESDOBLAMIENTO DE LA
IDENTIDAD EN LA OBRA DE JUAN CARLOS ONETTI**

Fernando Aínsa

Resumen

La obra de Juan Carlos Onetti se caracteriza por plantear a partir de un complejo manejo de las voces del narrador ficticio —hablante en primera, tercera persona o un colectivo “nosotros”— la crisis y el desdoblamiento de la identidad del hombre contemporáneo, encarnado en los personajes marginales o marginalizados que pueblan su narrativa. Centrado en sus novelas cortas, este ensayo analiza como Onetti esfumina los límites de la tipología tradicional del narrador y traza nuevas y sinuosas fronteras.

Palabras claves: Onetti, literatura uruguaya, narrador novelesco, procedimientos narrativos, novela uruguaya

Abstract:

From the individual to the collective first person: The unfolding of identity in Juan Carlos Onetti's work.

Juan Carlos Onetti's work is characterized by setting forth a crisis and an unfolding of the identity of today's man, from an elaborate use of the fictitious narrator's voices, in the first person, third person, and a collective first person plural. Today's man is represented by impoverished and subjected characters that fill up the author's novel. Mainly focused on the author's short stories, this essay attempts to analyze how Onetti extends the boundaries of the narrator's traditional typology, and builds up new sinuous borders.

Key words: Onetti, Uruguay literature/novel, novel's narrator, novel proceedings.

La enunciación, en tanto instancia organizativa del relato y expresión de la composición donde se manifiesta la voluntad de construcción narrativa del hablante implícito, se matiza, cuando no se subvierte, en la obra de Juan Carlos Onetti. A través de las diferentes voces del narrador ficticio, los papeles asignados a uno y otro, se alteran o intercambian en el seno del propio relato o se revierten en narraciones subjetivas o testimoniales, donde el narrador está presente o ausente, sea cual sea la persona en que se expresa: primera, tercera o el ambiguo "nosotros" colectivo.

Fernando Aínsa

El análisis —objeto de este ensayo— de cómo la tipología tradicional del narrador, representado o no en el relato, hablante en primera o tercera persona, esfumina sus límites y traza nuevas y sinuosas fronteras en las novelas cortas del autor de *El pozo* (1939), necesita, sin embargo, de algunas precisiones previas.

LA MEDIATIZACIÓN DEL NARRADOR EN TERCERA PERSONA

Todo relato novelesco supone en principio tres personas: dos reales, el autor que cuenta la historia (el “yo” del lenguaje coloquial) y el lector al que se la cuenta (el “tú” al que se dirige); y una persona ficticia —el héroe—, aquél de quien se cuenta la historia (tercera persona, “él”). Este distingo permite también diferenciar con nitidez las narraciones en primera (narrador ficticio representado) o en tercera persona (narrador ficticio no representado).

El relato en tercera persona se sitúa, en general, en un pasado sin relación con el presente y está estabilizado en una dimensión temporal distanciada y fijada cronológicamente. Se reviste de cierta objetividad y una cierta discreción impide intervenir en la esfera privada o íntima del personaje, pese al carácter omnisciente con que el narrador interviene en el relato.

Por el contrario, la narración en primera persona es una modalidad (real o ficcional) de la narración autobiográfica y, por lo tanto, permite los comentarios personales y las intervenciones del narrador en un mayor grado. El “yo” del autor se proyecta en el mundo ficticio por medio del “yo” del narrador; el presente de éste va a proyectarse en el recuerdo y establece una distancia para contar su historia, un tiempo para ordenar los recuerdos, una memoria serenada para contar las peripecias y hacerlas revivir del mejor modo posible. El grado de subjetividad es mayor; lo “vivido” se trasciende y marca la rememoración.

En buena parte, esta graduación es temporal. Los grados de la distancia temporal entre lo narrado y la narración que establece el narrador en primera persona van desde “la corriente de la conciencia”, al monólogo interior, al diario (que va desarrollando su relato en el propio devenir, con impresiones inmediatas, como hace Carr en *Cuando ya no importe*, 1993), a la crónica (cuando quién escribe interviene en el curso de la aventura narrada) y el testimonio, a las memorias y los anales. A la excepción de la primera —la corriente o fluir de la conciencia, donde la sensación de simultaneidad entre acción y narración es total— en el resto de las modalidades existe una distancia que permite un momento de reflexión, de pausa entre el acto y su narración, de evaluación y comparación.

Lejos de las narraciones en tercera persona tradicionales, donde se asegura una presencia decisiva y “autorial”, el narrador ficticio no representado de la obra de Juan Carlos Onetti, si bien no puede dejar de juzgar y valorar o de participar, en mayor o menor grado, con intrusiones y comentarios, lo hace no tanto para influir, sino para neutralizar acotaciones valorativas y mediaciones de toda suerte. La que podría ser narración en tercera persona objetiva se convierte así en “narración retórica” —al modo como la define Wayne C. Booth en *The rhetoric of fiction*, 1961— donde el narrador “dramatiza” como “agente” involucrado en la narración, aunque no lo esté del mismo modo con lo narrado. En algún caso, esta inserción dramática la transforma en narración subjetiva, donde el discurso se contamina con variantes y fragmentos, puntos de vista que restan toda legitimidad a la pretensión de objetividad. Lo narrado se “tiñe” de la subjetividad del narrador ficticio que, aunque no esté presente en el relato, se “presiente”.

A través del relato-testimonio sobre lo sucedido a otro, la información transmitida y los diferentes papeles (roles) puestos en juego en la acción sirven para caracterizar al narrador como personaje. En efecto, como estamos ante un informante que es, al mismo tiempo, hablante y cuyo papel se confunde con el del propio narrador, el discurso aparece estructurado en función de su punto de vista y de su subjetividad.

El procedimiento es notorio en *Tan triste como ella* (1963), donde una atmósfera peculiar se instala en un relato escrito en tercera persona. Lo real está relativizado a través de una visión ambigua y llena de significaciones equívocas. El lector tiene la sensación de que una presencia invisible circula como un testigo que mira, opina, proporciona datos y escamotea otros deliberadamente, pero al que nunca se ve, ni se sabe quién es realmente. “Nadie, nadie puede saber cómo ni por qué empezó esta historia —se dice al principio— Lo que tratamos de contar se inició una tarde quieta de otoño...” (1963: 16) Más adelante se precisa la imprecisión, valga el juego de palabras, al manejarse la posibilidad de que:

Tal vez toda la historia haya nacido de esto, tan sencillo y terrible: depende, la opción, de que uno quiera pensarlo o se distraiga; el hombre sólo creía en la desgracia y en la fortuna, en la buena o en la mala suerte, en todo lo triste y alegre que puede caer encima, lo merezcamos o no. Ella creía saber algo más; pensaba en el destino, en errores y misterios, aceptaba la culpa y —al final— terminó admitiendo que vivir es culpa suficiente para que aceptemos el pago, recompensa o castigo. La misma cosa, al fin y al cabo (1963: 20).

El pretendido libre albedrío de la protagonista en manos del narrador

Fernando Aínsa

no deja de ser ambiguo. Por ello, no puede renunciar a la desconfianza y no logra convencerse que es “ella quien estaba eligiendo”, ya que piensa que “alguien, otros o algo había decidido por ella” (1963, 33). Cuando todo indica que esa libertad se ha ganado, se anota entre paréntesis que:

(En cuanto al narrador, sólo está autorizado a intentar cálculos en el tiempo. Puede reiterar en las madrugadas, en vano, un nombre prohibido de mujer. Puede rogar explicaciones, le está permitido fracasar y limpiarse al despertar lágrimas, mocos y blasfemias). (1963, 36)

El procedimiento se ahonda en otros textos, como en *La muerte y la niña* (1973). Más cercana, en apariencia, a la narración en tercera persona objetiva, voz que registra los hechos y acota el actuar con breves comentarios, proceso verbal de conductas, desprovisto de comentarios, esta novela corta es, en definitiva, engañosa. Detrás del narrador invisible hay un “nosotros” que observa y juzga y, de vez en cuando, se delata en el texto, al decir, por ejemplo, “nuestra Flor de Mayo”, “lo habíamos olvidado”; “supimos que estaba entre nosotros” (1973: 92).

La utilización del plural, encarnando una especie de personaje-colectivo que recoge rumores y expresa el sentimiento chato de la comunidad, es también una forma de fragmentar el punto de vista en un cambiante caleidoscopio y de relativizar aún más toda posible verdad. Las líneas iniciales de *Para una tumba sin nombre* (1959) son, en este sentido, definitorias de toda una atmósfera: “Todos nosotros, los notables, los que tenemos derecho a jugar al póker en el Club Progreso y a dibujar iniciales con entumecida vanidad al pie de las cuentas por copas y comidas en el Plaza”.

Gracias a la oscilación de los pronombres —el “todos nosotros” que sabe o cree saber lo que sucede en Santa María, se introduce la ambigüedad que Onetti desarrolla en obras posteriores como *Juntacadáveres* (1966) y *El astillero* (1961). “Los pobladores antiguos podíamos evocar entonces” —se anota en *Juntacadáveres*— donde en los tres capítulos claves de la novela es la colectividad la que enjuicia y llega a dividirse en dos grupos separados por el hecho de que van o no al prostíbulo. Por un lado, están, “nosotros, los que bajábamos el camino” y, por el otro, “los que no lo bajábamos”. Unos son los que “íbamos a llamar en la gruesa puerta de la casa de la costa” y los otros son “los que no descendíamos el camino sinuoso y polvoriento”. Pero, en cualquiera de los casos, es siempre una primera persona del plural la que narra, porque “todos aceptamos, indiferentes o no, que se quedaran (las prostitutas) para siempre”. Un “nosotros” cuya subjetividad, lindante con la arbitrariedad, plantea la

ambivalente alternativa del final de *El astillero*: la huida o la muerte de Larsen.

LA DISTANCIA DEL NARRADOR EN PRIMERA PERSONA

La retórica, o la subjetividad en el manejo de la tercera persona, no supone que la narración en primera persona ahonde automáticamente en la dirección introspectiva o de involucramiento en lo narrado. Por el contrario, en Onetti, el manejo de la primera persona del singular, que en la novela tradicional supone un compromiso del protagonista con la acción que se desarrolla, le permite recordar que el “yo” es siempre otro, lejos del testimonio o de la connotación autobiográfica y más cerca de lo que Proust practicaba como un lema: escribir en primera persona es siempre “una novela”.

En Onetti, el “yo” del narrador no habla de sí mismo, sino de los demás, distancia que teóricamente permitiría una cierta objetividad pero que, en realidad, imprime al relato un sesgo que puede llegar a ser una deformación. La primera persona no es titular de un rol protagónico, sino la de un testigo secundario que observa, cuando no imagina, versiones contradictorias sobre lo que ocurre a su alrededor y, por lo tanto, subjetiviza indirectamente el relato. El sesgo específico que le imprime esa mirada indirecta, muchas veces oblicua, le da un tono de aparente indiferencia, pero no de imparcialidad.

Siguiendo el distingo clásico de Gerard Genette (1972), con Onetti estaríamos ante obras compuestas en un estilo indirecto libre, donde el narrador asume el discurso del personaje o en el que el personaje habla a través de la voz del narrador, confundiendo los dos niveles. De allí la importancia de la caracterización del agente-hablante. Sin embargo, aunque el narrador “cede la palabra” al personaje no es para convertirlo en protagonista o en un yo-héroe. Lejos del monólogo inmediato o del monólogo interior, donde las peripecias del acontecimiento se viven en el momento mismo cuando suceden, al ritmo palpitante y plagado de dudas de un actor que debe ir decidiendo y reflexionando en el curso mismo de un fluir del pensamiento (corriente de la conciencia o *stream of consciousness* como la definiría Robert Humphrey, 1954), donde se superponen interpretaciones sucesivas y se da una simultaneidad total entre acción y narración, Onetti prefiere una primera persona “distanciada” temporal y “afectivamente” de lo narrado, el discurso contado más que el discurso inmediato. El desorden, tumultuoso y contradictorio, tal como está dado en el “fluir de la conciencia”, al límite del inconsciente y sin que la acción haya sido filtrada por una reflexión o se haya “enfriado” en el lapso

Fernando Aínsa

temporal que permite comparaciones o comprobaciones de lo que se narra, cede, con Onetti, a un pausado “rumiar” plagado de “subconversaciones”, es decir, comentarios, saltos hacia atrás, rememoraciones que van acotando la narración, dándole un espesor y densidad reflexiva que ha sido tildada de lucidez paralizante.

Todo impulso de participación activa es negado a partir de un desmenuzado análisis introspectivo. Hay una claudicación decretada de antemano; una negación de todo lo que pueda ser alborozado entusiasmo vitalista, llevada al extremo de hombres que reflexionan demasiado para gozar abiertamente de la vida. En los sucesivos mecanismos con que se proyecta al narrador fuera del contexto de una realidad hostil y agresiva, todo parece conducirlo a callejones sin salida. El yo protagonista desemboca en el aburrimiento o la tristeza, formas de la resignación y de un fatalismo visceral, nunca en la angustia o la desesperación. Más que actuar, hay que “mirarse envejecer parsimonioso, ecuánimes, sin sacar conclusiones” o, tal vez, “aburrirse sonriendo”, como se propone filosóficamente Díaz Grey. Protagonistas encerrados en sus habitaciones como Linacero; observadores no comprometidos del quehacer ajeno como Jorge Malabia o el propio Díaz Grey; empresarios derrotados de antemano como Larsen; eternos diseñadores de proyectos que no se ejecutan como Aranzuru, todos parecen haber llegado a la conclusión de que no vale la pena esforzarse por luchar por “algo”, ya que “un hombre evolucionado no debe hacer nada”.

En Onetti es notorio que la primera persona no es el autor. Es el narrador quién representa al autor y, en cierto modo, al lector, ya que es éste el punto de vista en el cual lo invita a situarse para conocer su historia. Es una situación privilegiada, pero también forzada. El lector está obligado a situarse en ese punto de vista. No se trata de una simple diversidad de formas gramaticales, donde las funciones pronominales permiten una comunicación horizontal entre estas partes en el interior mismo del texto, estructuras que en el curso del relato podrían evolucionar, permutarse, simplificarse o complicarse, ampliarse o reducirse, sino, además, de dos actitudes narrativas: contar la historia por un narrador extranjero a la historia o por uno de sus personajes (agente narrativo).

Siguiendo, una vez más el distingo de Genette, entre narración autodiegética (narrador héroe, protagonista), homodiegética (narrador espectador, testigo, personaje secundario) o narración heterodiegética en primera persona, es posible comprobar como Onetti maneja con preferencia la segunda persona —la narración homodiegética— donde el yo no sólo es testigo de la acción de otros, sino que abandona toda vocación decisoria o rotunda para encarnar un yo dubitativo. Las elipsis explícitas e implícitas,

así como las hipotéticas, funcionan como alusiones a los mecanismos que rigen la vigencia de esas estructuras, es decir, todo lo que puede imaginarse subyaciendo en las sucesivas locuciones modalizantes como “puede ser, sin duda, parece, tal vez.”

La creación de esta arquitectura pronominal permite introducir en el texto luces y penumbras y esa ambigüedad relativa que regula las informaciones que se transmiten. La mediatización por parte del narrador, por mucho que se esfuerce en describir (*showing*) más que en contar (*telling*), según el distingo ya clásico elaborado por Henry James, Percy Lubbock (1968) y Wayne C. Booth (1961), se apoya en la sugerencia de lo no dicho, más que en lo enunciado. La mímesis es una ilusión, la diégesis se integra al comentario implícito, a la insinuación y al sobreentendido, procedimiento elíptico sobre el cual se montan los diálogos sobre el destino de Magda entre Lamas y el protagonista de *Cuando entonces* (1988) todo bajo un lema de aparente pasividad: “Dele; escucho, obedezco” (1988: 18).

El narrador le “cede la palabra”, no para ser el narrador protagónico o el “yo—héroe” de las novelas tradicionales escritas en primera persona, sino para introducir un punto de vista con el cual se incorpora a la narrativa no sólo la “relatividad”, sino la propia “ignorancia” de lo que sucede en otros lugares donde no está el narrador; “fragmentación” de la información y “lagunas” que pueden llevarlo a ser un personaje secundario, un narrador testigo (el yo-testigo). Si se cuenta “más o menos”, como en *Para una tumba sin nombre*, difícilmente se puede agotar lo que se cuenta por muchos detalles que se den.

Dentro de la clasificación de los roles narrativos principales que propone Claude Bremond (1973), el narrador de *Para una tumba sin nombre* (1959) aparece como el típico “informador voluntario de la actividad de otro”. En tanto que agente que informa e influye sobre el “paciente”, revela aspectos de la historia narrada pero filtrados a través de su conciencia. En este papel de informador que puede ser voluntario o involuntario, sobre “sí mismo” o sobre otros, el relato de Díaz Grey se ofrece como un testimonio. Sin embargo, el relato como testimonio se funda en la presunta ignorancia del paciente de todo lo relativo a la información transmitida. Un paciente que —en esta novela corta— puede ser el propio lector, es decir, alguien que no sólo desconoce la acción propiamente dicha, sino también los contextos alusivos a la realidad de Santa María. Por ello el informante cuenta no sólo lo sucedido (acontecimientos), sino que intercala en su narración pausas descriptivas donde se explican, para un lector lego, las características de ese microcosmos. Para darle una mayor fuerza de convicción utiliza en esos casos la primera persona del plural, esas primeras líneas del relato a las que

Fernando Aínsa

hicimos referencia más arriba.

La postura del testigo es, asimismo, esencial como procedimiento narrativo en *Para una tumba sin nombre*. Díaz Grey, el testigo privilegiado, también recoge distintas versiones (o mentiras) de una historia que, además, no le interesa mucho. La diversidad de estas historias permiten imaginar una posible felicidad basada en el hecho de que no hay una sola verdad sino varias. Así puede reflexionar sobre:

La historia que podría ser contada de manera distinta otras mil veces y lo hace para decirse “lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentía en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas (1959: 82).

Pero esta recopilación de versiones, aunque contradictorias, no es, ni pretende ser, asépticamente objetiva. Desde el principio, a través del espectáculo del entierro de Rita, una prostituta, en el cementerio de Santa María, hay una peculiar sensibilidad trabajando en lacerante hondura. El testigo que observa, aunque no esté comprometido con el suceso, transmite un creciente desasosiego. Díaz Grey empieza por confesar que “cuando vi o empecé a ver con desconfianza, casi con odio.” La atmósfera apacible del cementerio en esa calurosa tarde de verano se tiñe de inmediato por esta mirada con las notas de incertidumbre y extraños presagios que caracterizan toda la obra. Díaz Grey transforma la realidad: “Miré hacia la izquierda y fui haciendo la mueca del odio y la desconfianza”. Esa misma mirada mide “la enfermiza aproximación” del cortejo fúnebre, mirada sesgada que como ha dicho Colin Wilson del *outsider* tipo: “una vez que ha dirigido su mirada, nunca más el mundo puede ser ya el mismo lugar franco que era”,

El manejo del punto de vista para convertir lo real en novelesco, le permite a Onetti borrar el final probable. Resuelto con eficacia en *La cara de la desgracia* (1963) el procedimiento es explicado en *Para una tumba sin nombre* (1959), cuando el personaje-testigo Díaz Grey confiesa:

Esto era todo lo que tenía después de las vacaciones. Es decir, nada; una confusión sin esperanza, un relato sin final posible, de sentido dudoso, desmentido por los mismos elementos de que yo disponía para formarlo. Personalmente, sólo había sabido del último capítulo, de la tarde calurosa en el cementerio. Ignoraba el significado de lo que había visto, me era repugnante la idea de averiguar y cerciorarme (1959: 84).

En la mayoría de las obras del ciclo de Santa María, esa primera persona es la del Doctor Díaz Grey o la de Jorge Malabia. En otros casos, esa primera persona está matizada con puntos de vista de terceros, también ajenos a la historia contada, lo que permite revelar o contradecir claves que el testigo privilegiado ha escamoteado o desconoce. El procedimiento se perfecciona en *Jacob y el otro* —integrado a *Tan triste como ella*— donde los más sólidos efectos del relato están estructurados a partir de las diferentes versiones de una misma historia de la que se han omitido datos esenciales que sólo se revelan parcialmente en las últimas líneas.

La relación del autor con la historia que cuenta —al decir de Percy Lubbock, 1968— tiene otras variantes en Onetti. El narrador se implica o mantiene una distancia con lo narrado y proyecta una perspectiva, entendida como modo de regulación de la información (foco de la narración). Un carácter deliberadamente retrospectivo, distanciado en el tiempo, enfriado por un personaje focal (Henry James lo llama el “reflector”, el que ilumina) que en lugar de ampliar el campo focal, lo delimita y restringe, cuando no lo oscurece. Este procedimiento permite que *Los adioses* (1954), cuya anécdota contada por un autor omnisciente carecería de interés o se transformaría en un folletín sentimentaloides, se proyecte en una insospechada dimensión. El narrador está situado detrás del “mostrador de un almacén y bar” y encarna el típico narrador-testigo totalmente pasivo y ajeno a la acción. Desde esa postura recoge chismes de médicos y enfermeras, variantes de terceros y les añade su propia maledicencia personal.

El narrador puede imaginar algo que sucede, pero que no puede percibir directamente. En otros casos, el mismo procedimiento narrativo se perfecciona. Es el propio narrador el que imagina al protagonista, como sucede en *Los adioses*, una novela llena de ambiguas variantes.

Yo lo imaginaba solitario y perezoso, mirando la iglesia como miraba la sierra, desde el almacén, sin aceptarles un significado, casi para eliminarlos, empeñado en deformar piedras y columnas, la escalinata oscurecida (1954:12)

La realidad ha pasado por dos filtros. El lector recibe una interpretación subjetiva de lo que puede haber sucedido, porque el narrador está empeñado en negar “el significado de lo que ve” y está “empeñado en deformar.” Es más, está:

Aplicado con la dulce y vieja tenacidad a persuadir y sobornar lo que estaba mirando, para que interpretara el sentido de la leve desesperación que me había mostrado en el almacén, el desconsuelo

Fernando Aínsa

que exhibía sin saberlo o sin posibilidad de disimulo en caso de haberlo sabido (1954: 13).

Las elipsis explícitas e implícitas, así como las hipotéticas, funcionan como alusiones a los mecanismos que rigen la vigencia de esas estructuras, es decir, todo lo que puede imaginarse subyaciendo en las sucesivas condicionantes e hipótesis con que se separan los diferentes segmentos narrativos.

El procedimiento —un narrador aparentemente desinteresado— se repite en "Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput" —perteneciente a *Tan Triste como ella*— donde el narrador-testigo es colectivo, en *Esbjerg en la costa* y en *Cuando entonces* (1988) donde la historia es narrada por un testigo implicado ambiguamente en lo narrado y en relaciones huidizas y esquivas con los otros personajes. Esta relativización por la marginalidad y el aparente desinterés del protagonista en contarla, hace que “una historia sea conocida, sin entenderla bien”, o que parta de una vaga creencia que se desmiente en el transcurso de la obra.

Es decir, se rechaza la certidumbre como posibilidad de conocimiento y hay una dignificación de la marginalidad en que está situado el testigo. El desinterés aparece justificado en nombre de una especie de pudor por todo lo que pudiera ser participación afectiva en la historia narrada. El procedimiento de contar la historia a través de la versión de terceros, pasivos espectadores de las acciones de los protagonistas principales, permite entonces amortiguar lo explícito de toda emoción pero, sobre todo, elimina todo juicio absoluto. La duda que provoca es metódica y forma parte de una verdadera filosofía existencial que va más allá de la hábil utilización de una técnica literaria.

La realidad-real parece disolverse hábilmente en un territorio de hipótesis nebulosas y variables. El narrador es un observador que la integra y reconstruye con distintas versiones; lo que ha sucedido o cree que ha sucedido. El buen novelista “toma lo que quiere y deja el resto”, le escribió Norman Douglas en cierta ocasión a D.H. Lawrence, y es evidente que Onetti, bajo la apariencia de alguien que aparenta prestar poca atención a técnicas y procedimientos narrativos, los utiliza con un profundo conocimiento de causa. Su rigurosa arquitectura literaria apenas puede ser disimulada.

El propósito de deformación de lo real es deliberado y explícito. El contorno no se reconocerá en su relación con el mundo visible, pero sí en función de un universo propio y cerrado sobre sí mismo. Las imágenes anecdóticas pasan a ser símbolos temáticos, episodios que podían parecer indiferentes se significan y cobran importancia como imágenes-símbolo.

En el mundo de Onetti, la selección y la deformación operada en el

proceso de creación no importan tanto en función de la liberación de la fantasía, sino de la conciencia —el punto de vista del personaje y del autor— a través de los cuales se percibe el contorno. Esta visión subjetiva es la que otorga el sesgo específico que permite hablar de una originalidad diferente en cada una de sus obras, aunque todas ellas constituyan un universo coherente e interdependiente, especialmente entre los cuentos y novelas del ciclo de Santa María. Porque, en el análisis de esta *summa* literaria —compuesta por nueve novelas, tres de las cuales son novelas cortas, cuatro *nouvelles* y una veintena de cuentos recogidos en su mayoría en libros— resulta claro que Onetti, como su reconocido maestro William Faulkner, ha comprendido que, no sólo cada obra debe tener un diseño, sino que la totalidad debe obedecer a las leyes precisas de un “cosmos de mi propiedad”, como llamaba el autor de *Absalón, Absalón* al condado de su creación —Yoknapatwpha— y como podría haber repetido el autor de *La muerte y la niña* (1973) respecto del “reino” de Santa María.

Onetti trabaja sus temas en la dirección de su significación. La versión que ofrece de la realidad de los personajes busca, directamente, el código de sobreentendidos y super-significaciones del lector, sin la mediación de una realidad chata o simplemente verosímil. Aún limitado a un pequeño territorio (confinado en buena parte en Santa María a partir de *La vida breve*, 1950) y a una temática monocorde y algo unilateral, su mérito es la fuerza y la intensidad de la concentración de temas e imágenes que obtiene. Una intensidad que es, por un lado, emocional y, por el otro, retórica.

La crítica ha llegado a decir que la proyección universal de los simples materiales cotidianos con los que trabaja Onetti, permite hablar, para algunos de sus relatos cortos, de auténticas “fábulas morales”. Utilizando la terminología de Ingarden, se podría repetir que en la literatura de Onetti “el estrato de los objetos representados nos sacude en nuestra experiencia de lectores, provocándonos una súbita inmersión en las cualidades metafísicas inherentes al relato”. El paso de los objetos representados a las cualidades metafísicas —como lo ha estudiado Angel Núñez (1968) en el caso de la narrativa de Roberto Arlt— significa un cambio de naturaleza esencial, pero fundamental en obras como *La cara de la desgracia* (1963), donde la anécdota contada pierde su importancia al disolverse en el tema tratado. Los acontecimientos no interesan como argumento, sino como proyección de la dimensión existencial del hombre.

EL DESDOBLAMIENTO DEL YO PROTAGÓNICO EN *EL POZO*

Sin embargo, aunque proyectado metafísicamente, el yo protagónico

Fernando Aínsa

de Onetti no deja de reflejar la crisis de la identidad de la sociedad moderna; frágil, quebradiza y dividida, cuya borrosa y conflictiva condición ha sido la obsesiva temática de la novelística del siglo XX. El “yo cerrado” de que había hablado Henry James para definir la psicología de los caracteres tipos de la novela tradicional al estallar en el hombre auto-dividido, escindido, desgarrado, rozando en algún caso la esquizofrenia, enfrentado siempre a la otredad, se convirtió en el sujeto especular de las novelas que van desde las *Memorias del subsuelo* de Dostoievsky al más reciente *No soy Stiller* de Max Frisch, pasando por *Los sonámbulos* de Hermann Broch, muchos personajes de Barbusse, Sartre, *El extranjero* de Camus y el famoso K. de la obra de Franz Kafka. Una crisis y pérdida del yo narrativo que ha sido objeto de numerosos críticos. Basta citar *Loss of the self in modern literature and art* de Wylie Sypher (1962). En el Río de la Plata, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt recogieron el legado para insertarlo en lo mejor de una tradición de marginalidad y marginamiento, de fragmentación y desamparo de la cual la obra de Onetti es paradigmática expresión.

Como individuo problemático que protagoniza la novela contemporánea, el héroe de Onetti pertenece a la categoría que Erich Fromm ha tipificado como aquél que es libre únicamente en el sentido de que ha conseguido quedarse solo, aislado, y que por eso se siente abrumado por una difusa inquietud y un insoportable sentimiento de dudas contradictorias. Su consuelo es la relación conflictiva que alimenta compulsivamente con el mundo exterior, sea a través de la proyección agresiva de su yo profundo en el mundo exterior, visión que tiñe la realidad a la que recrea, según su perspectiva o desdoblado su identidad, para ajustar sus fragmentos a esa realidad; o sea a través del recurso de fabricarse otras identidades, inventándose seudónimos, mintiéndose a sí mismo, imaginando otros seres a través de los cuales se pueda escapar de la realidad.

En Onetti esta fragmentación asume formas diversas. Hay siempre un momento en que los antihéroes —desde Eladio Linacero en *El pozo* a los “narradores-testigo” Jorge Malabia y Díaz Grey del ciclo narrativo de Santa María, pasando por Brausen y su *alter ego* Arce— se despiertan a la evidencia de no ser lo que creían ser. El yo se proyecta en otro como forma de resolver las tensiones existentes con la realidad y se refugia en la fantasía del personaje que quisiera ser y no es.

Eladio Linacero, el protagonista de *El pozo*, funda la tradición onettiana del yo desdoblado en otro. A lo largo de una calurosa y húmeda noche de verano, al final de un día de fiesta y en la víspera de cumplir cuarenta años, un hombre fuma y se pasea sin parar en la desordenada

habitación de un inquilinato. Está aburrido de estar echado en la cama y oliéndose alternativamente las axilas con una mueca de asco, hace el inventario de su vida: no tiene trabajo ni amigos, se acaba de divorciar, sus vecinos le resultan “más repugnantes que nunca”. Hace más de veinte años que ha perdido sus ideales y no se inquieta cuando “según la radio del restaurant, Italia movilizó medio millón de hombres hacia la frontera con Yugoslavia; parece que habrá guerra”(1939: 22),

Cualquier hombre confrontado a una similar circunstancia vital no podría evitar las reflexiones más sombrías. Sin embargo, Eladio Linacero logra evadirse de su triste realidad. Le ha bastado empezar a escribir un sueño (“el sueño de la cabaña de troncos”), aunque para ello se haya visto obligado a “contar un suceso como prólogo” y a reconocer que “yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad” con el que termina su monólogo (1939: 56).

En cincuenta y seis páginas, narradas en primera persona a lo largo de esa noche de insomnio, se libera no sólo de los fantasmas más tenaces de su soledad, sino que funda otra realidad, gracias a la simple fórmula de aceptar que “yo soy un hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas” (1939: 54). De allí la importancia de la caracterización del agente-hablante en el monólogo de *El pozo*, verdadero *focus of narration* del relato, al decir de Robert Penn Warren (1943). Su papel (rol) debe ser analizado en detalle, en la medida en que se propone ser otro al término de su reflexión.

Linacero resuelve su dificultad de relación con la realidad gracias a las proyecciones que realiza de sus deseos, porque estas proyecciones de recuerdos, sueños o simples lecturas de libros de la adolescencia son controladas por él, a diferencia de lo que sucede con la realidad exterior sobre cuyo devenir no tiene ningún ascendiente. La contrapartida de este control que se ejerce sobre lo que se imagina es una restricción paralizante de toda acción. Echado en la cama o paseando por la habitación, Linacero obvia las consecuencias de su traumático divorcio de Cecilia proyectando en uno de los términos de su divalencia (disociación de la ambivalencia que le era inherente) en la figura de Ana María, una muchacha que conoció cuando tenía quince años y que murió poco después, muerte que le garantiza la preservación incontaminada del recuerdo fijado en la belleza de su juventud. Ana María se integra a su proyección al correr en los sueños nocturnos para acostarse desnuda en una cama de hojas en una cabaña de troncos en Alaska, donde Linacero se imagina trabajando en un aserradero. De este modo, “El sueño de la cabaña de troncos” se integra con el suceso (la existencia real de Ana María) que le sirve de prólogo.

El mismo Linacero asume en otros casos la regresión como conducta

Fernando Aínsa

defensiva típica, es decir:

La que tiene lugar siempre que aparece un conflicto actual que el sujeto no puede resolver y entonces reactiva y actualiza conductas que han sido exitosas en otro momento de su vida, pero que corresponden a un nivel de vida anterior, infantil (1939: 32).

En efecto, para intentar salvar su pareja con Cecilia, Linacero decide reconstruir “una imagen ya lejana que se repetía tercamente debajo de sus párpados”: la de Ceci vestida de blanco, con un sombrero caído sobre una oreja, bajando por una calle hacia la rambla una noche ventosa de verano. Entonces se amaban y eran felices. No hay, pues, más que intentar una regresión en el tiempo y recuperar aquella felicidad. “Había una esperanza, una posibilidad de tender redes y atrapar el pasado y la Ceci de entonces”, se plantea durante una velada insomne en que “no vino ninguna aventura para recompensarme del día”, es decir, cuando no había podido evadirse con una proyección. Como no puede perder tiempo, porque “la hora del milagro era aquella, en seguida”, despierta a Cecilia en la madrugada, la hace vestirse de blanco “como entonces” y la arrastra hacia la esquina del recuerdo agradable. Intenta, entonces, reconstruir la escena del pasado hasta en sus mínimos detalles.

Varias veces subió la calle y vino hacia mí con el vestido blanco donde el viento golpeaba haciéndola inclinarse. Pero allá arriba, en la calle empinada, su paso era distinto, reposado y cauteloso, y la cara que se acercaba al atravesar la rambla debajo del farol era seria y amarga. No había nada que hacer y nos volvimos (1939: 33).

En el juicio que sigue a este frustrado intento de recuperación del pasado, el episodio aparece transformado por el frío lenguaje jurídico. No estamos frente a una voluntad deliberada de salvar el amor de la pareja, sino a un hombre que en la madrugada despierta a su mujer, la hace vestir y salir a la calle y la somete a “actos propios de un anormal, obligándola a alejarse y venir caminando varias veces” y repetir “frases sin sentido”. La verdadera “alma de los hechos”, como reflexiona Linacero en la habitación donde recapitula su regresión, ha desaparecido en la mentira de haber dicho “toda la verdad” (1939: 34).

El yo desdoblado, esa primera persona conjugada bajo diferentes nombres, escamoteándose bajo el disfraz de identidades que, más que diferentes, son fragmentarias, reaparece como una constante en la obra de Onetti. En algún caso, como una forma de salvación física. Cuando Ossorio en el curso de su fuga en *Para esta noche* (1943) asume la identidad de

Santana, lo único que quiere evitar es que lo maten. Evitar la muerte violenta, pero también la muerte lenta de la vejez como Elena Sala reencarnando los encantos de la juventud perdida de Gertrudis en *La vida breve* (1950); Nora para ser alternativamente María Bonita en *Tierra de nadie* y en *Juntacadáveres*. El juego de sustitución de identidades puede asumir el dramatismo de Jorge Malabia quien acepta representar a su hermano muerto Federico frente a su cuñada Julia en *Juntacadáveres*, o desdoblarse, como la prostituta Rita transformada en Higinia en *Para una tumba sin nombre* (1959).

Pero nadie como Juan María Brausen, protagonista de *La vida breve* (1950) llega a poder manejarse alternativamente en los tres yo en que su identidad se fragmenta: el de Brausen, el de Arce y el de Díaz Grey. A diferencia de Linacero, a quién le bastó “contar un sueño” con el suceso que lo precedía, Brausen emprende una doble fuga simultánea.

—Por un lado, se desdobra en Arce, un improvisado *macró* que irrumpe en el apartamento de su vecina, una prostituta cuyos ecos ha escuchado a través de los delgados tabiques que separan los dormitorios, como si las camas se prolongaran.

—Por otro, asume la identidad de un personaje que ha creado, Díaz Grey, en una ciudad imaginada con tanta perfección —como es Santa María— que al final de la novela puede fugarse hasta allá sin forzar la ambigua realidad de la ficción inventada. A partir de *La vida breve*, Santa María se convierte en el escenario natural de la obra de Onetti. Brausen, su fundador, tendrá un monumento en la plaza principal y formará parte de la memoria colectiva de su pueblo. Un héroe reflejado en la nomenclatura urbana, pero también un Brausen-Dios, al que Díaz Grey invoca en *La muerte y la niña*: “Padre Brausen que estás en la nada”.

Onetti revierte, así, la imagen del autor omnisciente, dios creador y gran manipulador de sus personajes de la novela clásica, transfiriéndola a la caricatura del escritor convertido en bronce erigido en la plaza de un pueblo de provincia y a la de una divinidad invocada en los momentos de sequía. Con esa pirueta definitiva, Onetti cierra un cosmos donde la primera y la tercera persona se confunden en los desencuentros de un yo fragmentado y desdoblado y donde el narrador se disimula entre sus propios personajes.

Se ha dicho —Louis Dudek (1967), entre otros— que la historia de la literatura es un gran movimiento que va desde lo impersonal y universal, el gran relato cosmogónico y épico, hacia la subjetividad; desde la voz de un dios enunciando verdades eternas a la de un hombre solitario, cada vez más lejos de las verdades absolutas y más cerca del desamparo y la duda. La primera persona no tiene la autoría del pasado; está, por el contrario, atrapada en el dilema de sus propias fobias y aversiones, medias verdades y

Fernando Aínsa

penumbras. Los héroes de Onetti, conjugados en la primera o tercera persona del singular o en la colectiva de la primera del plural, encarnan esta trágica realidad contemporánea, pero lo hacen con la discreción necesaria para hacernos creer que es apenas una comedia.

Fernando Aínsa
Apartado Postal 10316
50006 Zaragoza
fainsa@terra.es/ fainsa@able.es

BIBLIOGRAFÍA

- BOOTH, Wayne C. 1961. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BREMOND, Claude. 1973. *Logique du récit*. París: Seuil.
- DUDEK, Louis. 1967. *The first person in literatur*. Toronto: Canadian Broadcasting Corporation.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. París: Seuil.
- HUMPHREY, Robert. 1954. *Stream of consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: University of California.
- JARA, René y MORENO, Fernando. 1972. *Anatomía de la novela*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- LESSER, Simon. 1957. *Fiction and the Unconscious*, New York: A Vintage Book.
- LUBBOCK, Percy. 1968. *The craft of fiction*. London: Viking Press.
- NÚÑEZ, Angel. 1968. *La obra narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Minor Nova.
- ONETTI, Juan Carlos Onetti. (1939): 1968. *El pozo* (Novelas cortas). Caracas: Monte Ávila.
- 1950: *La vida breve*. Buenos Aires: Sudamericana
- 1954: *Los adioses*. Buenos Aires: Sur.
- 1959: *Una tumba sin nombre* (en sucesivas ediciones llamada *Para una tumba sin nombre*). Montevideo: Marcha.

Del yo al nosotros

1961. *El astillero*. Buenos Aires: Fabril.

1963: *Tan triste como ella, La cara de la desgracia*. Montevideo: Alfa.

1966: *Juntacadáveres*. Montevideo: Alfa, 2ª. Ed.

1966: *Para esta noche* (1942). Montevideo: Arca.

1973: *La muerte y la niña*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

1982: *Tan triste como ella y otros cuentos de Juan Carlos Onetti*. Barcelona: Lumen, 3ª. Ed.

1988: *Cuando entonces*. México: Diana.

1993: *Cuando ya no importe*. Madrid: Alfaguara.

PENN WARREN, Robert. 1943. *Understanding Fiction*. New York.

SYPHER, Wylie. 1962. *Loss of the self in modern literature and art*. New York: Vintage Books.