

Homenaje a Onetti

Dejemos hablar al viento

Pedro Trigo

El 30 de mayo, a punto de cumplir 85 años, falleció en Madrid, tras casi veinte años de exilio, el narrador uruguayo Juan Carlos Onetti. No fue un postmoderno. Su obra es una crítica radical al Estado de bienestar que reduce a la gente a vivir de conductas, los vacía y, al instalarlos en una zona donde no existe el fracaso ni la muerte, los inhabilita para la soledad y para el encuentro.

Sus personajes son conscientes de su carácter ficticio, pero de un modo u otro, casi siempre al revés de la trama, buscan ser personas. Onetti es a la vez fabulador y desnudador de fábulas. Cada vez más al cabo de todo, pero buscando impertérrito mantenerse como humano y un puñado de verdad.

Escritor sin concesiones y por eso marginal y perdurable. De su prolongado contacto nos queda el humilde empeño de no caer en mentiras y una ternura legítima.

Como homenaje publicamos un estudio escrito en 1979 a raíz de la publicación de su novela «Dejemos hablar al viento» (ed. Bruguera, Barcelona).

LA SAGA DE SANTA MARIA

Dejemos hablar al viento podría ser el fin de la saga de Santa María. Podría sin embargo tratarse tan sólo de un falso final para despistar al lector inexperto. De todos modos tiene algo de consumación.

La ciudad de Santa María surge en **La vida breve** (1950) imaginada por un personaje, J.M. Brausen, que a través de esta ficción busca evadir una situación infeliz y sin salida. Al final esta proyección cobra tal entidad que el protagonista logra refugiarse en ella y es reconocido como uno de sus habitantes. En otras novelas Brausen se convertirá en el fundador de la ciudad y aun en su héroe epónimo, inmovilizado sobre su caballo con su guerrera y su espada, en el bronce de la plaza municipal. Pero esa inmovilidad es engañosa; de ningún modo significa que se encuentre confinado en el tiempo de los orígenes; expresa más bien la fijeza en su conato, la persistencia en su acción demiúrgica. Porque en la saga de Santa María Brausen es en verdad dios-brausen. El convocó en la ciudad, como a otros tantos adanes, a Díaz Grey, a Juntacadáveres o a Medina. El contamina todo de sí de tal modo que hasta el dinero podrá ser llamado brausens. Pero el estigma de Brausen en la ciudad es sobre todo la falta de sentido. Como todo en la ciudad lleva esa marca nadie lo percibe y la ciudad crece ignorante de su soledad: se construyen el mercado, hoteles, la fábrica de conservas, el barrio, el balneario, aparecen autobuses y el tranvía, dos periódicos, la parroquia se convierte en catedral y siguen incesantes las conversaciones sobre cosechas, precios, transportes, subsidios... Esta lógica de la ciudad se impone sin reservas en la colonia de labrado-

res suizos. Ellos son transterrados, pero eluden sistemáticamente cualquier proceso; repiten mecánicamente costumbres ancestrales, adquieren otras que practican con la misma rutina y crecen estóldos como sus plantas y sus animales.

Esta ciudad enfrascada en su desarrollo, empujada en la falta de conciencia de sí no es materia novelable: su mala fe anula de antemano cualquier posibilidad de crisis y convierte el drama en anécdota. Sin embargo existen en la ciudad, puestos por Brausen en edad adulta o nacidos de ella, seres dotados de sensibilidad marginal. Ellos perciben la baba que segregan los ciudadanos felices, su juego sucio, la mentira triste en que se empeñan. La saga de Santa María estará montada sobre la oposición entre estos «extranjeros» y la ciudad. El drama se decantará como tragedia por la negativa sistemática de la ciudad a admitir lo otro, a transformarse; negativa que es la consecuencia de la mala fe de la ciudad que se pretende absoluta, pura, expresión del orden y del progreso.

Los términos de esta oposición están teñidos por la ironía y la paradoja: Puesto que la ciudad persigue de un modo inauténtico el progreso los opositores se empeñarán de un modo genuino en empresas perversas o descabelladas. Puesto que el mundo adulto es un tiempo entregado a la rutina, al desgaste, al vaciamiento de utopías y pasiones los personajes marginales se afincan en su adolescencia, se niegan a envejecer, añoran el paraíso perdido de la juventud, intentan trampear al tiempo o para no ceder a su deterioro irremisible se precipitan ellos mismos a la utopía inversa de la depravación y el fracaso, a la perfección del mal. Sin embargo aun entonces no cejan en su empeño de amor, aunque sea crapuloso amor, y amistad. Frente a una continuidad aparente, sostenida a base de concesiones, renunciadas y mentiras y signada por el miedo, estos personajes tratan de edificar aunque sea tan sólo un instante de verdad, de lucidez, de amor y por encima de todo de dignidad.

LA MODERNIDAD ENAJENADA

Esta saga construida a lo largo de casi treinta años expresaría, más allá de la peripecia particular del individuo Onetti, un momento de la cultura occidental, que se inicia en la postguerra, marcado por el estrepitoso desmoronamiento de la ideología de la modernidad: la sociedad occidental y cristiana no es la civilizadora del mundo sino una sociedad monstruosa, carente de racionalidad, un fetiche que funciona chupando la vida de los ciudadanos, que degrada los valores, y sobre todo una cultura afincada en la duplicidad, en el desdoblamiento, en la mala fe; una cultura por eso incapaz de reconocerse y convertirse. En ella el individuo se encuentra solo, empobrecido, envilecido, acosado.

Respecto del Uruguay, la pretendida Suiza de América, la adelantada de un proyecto continental basado en el desarrollo dependiente y en la democracia restringida, un proyecto imitativo que en realidad implica la colonización integral, la narrativa de Onetti representa desde **El Pozo** (1939) una conciencia inasimilable. A través de sus libros Onetti levanta la imagen de la realidad oficialmente negada. El falansterio de Juntacadáveres podría ser el símbolo

de esta utopía degradada, floreciente por un tiempo en el país, una especie de socialismo hedonista en el que los elegidos de la ciudad comparten satisfacciones estériles mientras se quedan afuera con las cargas de siempre el peonaje de las haciendas y el personal de servicio.

Pero la profundidad de la crítica de Onetti estriba en su carácter indirecto. La burguesía y la clase política y más en general el orden y la cotidianidad son relegados a la periferia de la narración, ni para ser criticados merecen ocupar el centro. Los protagonistas de su narrativa son siempre seres marginales, ellos se saben diferentes y se eligen como tales, aunque tengan que arrastrar por ello la descalificación y frecuentemente la miseria; lo suyo —sus relaciones y sus empresas— es lo cualitativo, aun en su versión negativa. Son personajes que a través de novelas y cuentos han ido probando diversos caminos —ficciones— para dar una y otra vez con la imposibilidad o el deterioro o la muerte o lo que es más trágico con la repetición del mundo que querían negar. En este mundo latinoamericano de la modernidad enajenada no habría lugar para la evasión. Esa sería la conclusión que se desprende de su narrativa. **Dejemos hablar al viento** la saca.

EL EXTRANJERO

La novela tiene dos partes: el destierro y el regreso. En la primera el protagonista, el comisario Medina, el que clausuró el prostíbulo en **Juntacadáveres**, se encuentra en Lavanda «con más de cuarenta años y ruinas de viejo y extranjero» (51). El es el rebelde: «Brausen me puso en Santa María con unos cuarenta años de edad y ya Comisario» (34); pero Medina se alza contra su creador y huye de su creación. Me fui, confiesa, «porque estaba harto, porque me asfixiaba, porque odiaba a Brausen» (141). Medina, ateo del dios de la ciudad, prófugo del paraíso/infierno de Brausen.

Santa María, sabemos, es el exilio de Brausen. Pero para Medina el exilio del exilio no significaba sin embargo la reintegración al mundo. Ya que el mundo, Lavanda, es tan irrespirable como Santa María. No cabe en ella la historia: el tiempo en Lavanda «es nada, hoy sin ayer sin mañana» (116). En esto coincide Medina con el Brausen de **La vida breve**. Sin realidad y sin ficción, sin espacio ni tiempo, sin juventud Medina es de un modo absoluto **El Extranjero**.

En la primera página encontramos a Medina buscando «el apoyo imprescindible para todo emigrante que pide, como un cornudo digno, una nueva oportunidad» (15). El rebelde, convertido en mendigo para tener una nueva oportunidad, que no puede ser sino la del recuerdo y la del regreso. Vive a costa de Frieda, sanmariana bisexual y pensionada, que le inventa trabajos: pseudoenfermero y pintor, su vieja vocación enterrada: le monta un estudio en el mercado viejo y le manda a Olga para que le haga un retrato.

Pero Medina vive para «descubrir un sanmariano tan prófugo como yo, tan desprovisto de documentos y condenado al miedo y la hipocresía», «un hermano, un descastado, un apátrida como yo; alguien que hubiera escapado de Santa María sin permiso de Brausen, por asco a Brausen y a todo lo que de él

fluía» (50). Lo busca por «la promesa de Santa María, del pasado, de un retorno porque sí al misterio del simple estar en un sitio determinado de la tierra» (54).

La condensación de esta situación humillante, desamparada y comida por la nostalgia se daría en el capítulo «Justo el 31» cuando Medina en el apartamento de Frieda espera en vano a ésta para recibir el año y va pensando: «Yo haría preguntas de interés fingido para animarla a repetir el monólogo sobre su infancia y su adolescencia en Santa María, la historia de su expulsión, las caprichosas, variables evocaciones del paraíso perdido» (63-4).

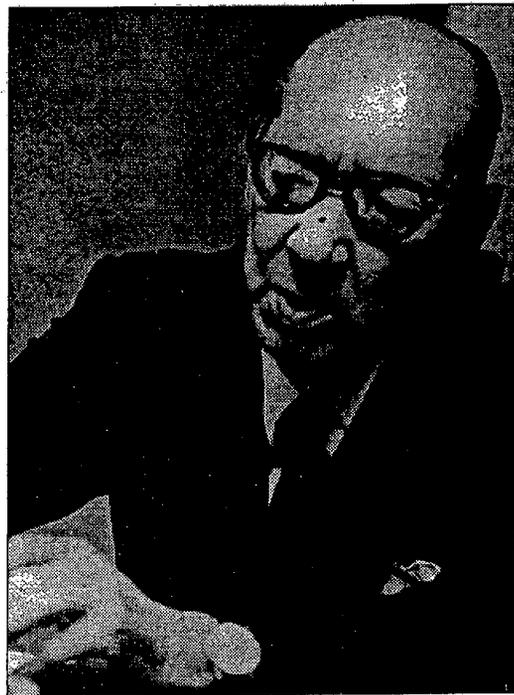
Esta imperiosa necesidad de un vínculo que implique una misión lleva a Medina a visitar periódicamente a otra sanmariana, María Seoane, que vive en Lavanda con su hijo Julián —hijo suyo tal vez—, que le huye. Son visitas de «cornudo digno» en que la mujer repite reproches, tratando de herir, a la vez que intenta en vano incitar «manejando con torpeza un regreso de veinte años» (28-9).

Medina se traslada con Frieda a una quinta de La Gran Punta de las Carretas. Allí conoce a Juanina, se la trae al apartamento y la retrata incansablemente y que para reunir el dinero necesario para que la muchacha aborte. Entre tanto recorre incesantemente la costa jugando al juego que se llamaba «en cualquier momento puede aparecer la ola ideal y tal vez yo la entienda» (97). Hasta que Frieda se va sin aviso y Juanina lo deja solo bajo los cielos desatados.

En ese viaje al fondo de la noche la estación siguiente sería percatarse de que Julián Seoane —tal vez su hijo— estuvo con Frieda y le dio el reloj que él le regalara.

Entre tanto Medina sigue la caza del hermano sanmariano. Ha creído reconocerlo en una prostituta. Pero no. Le hablan de dos viejitos y se extraña: «¿por qué, católicos, habían huido de su Suiza alemana y protestante?». «Ya no se podía vivir», le responden. Y concluye: «Nada tenían que ver conmigo, con los supuestos nosotros, malditos, rebeldes, ansiosos del retorno» (130). Sigue una cena funambulesca con dos emigrantes en la que Medina cuenta el secreto de su fuga: «había dejado de tener motivo» (128); se trata, pues, de la muerte de Medina comisario, el personaje que Brausen pusiera en Santa María.

Medina se instala con Olga en el mercado viejo y, cuando llega a su estudio la piqueta demoledora, se van a un prostíbulo, que resulta ser de Juntacadáveres. Allí tiene lugar **La Tentación**. Juntacadáveres, extranjero sin nostalgias, dueño por fin de un prostíbulo de lujo, establecido en su mundo de inútiles espejos,



*La saga
construida
por Onetti
a lo largo
de casi
treinta
años
expresaría
un
momento
de la
cultura
occidental,
una cultura
por eso
incapaz de
reconocerse
y
convertirse.
En ella el
individuo se
encuentra
solo,
empobrecido,
envilecido,
acosado*

podrido de dinero y de gusanos le propone una trampa; la repetición. Convertirse en Medina-Brausen y crear otra Santa María. Le muestra un trozo de **La vida breve** para ilustrarle el carácter ideal de la ciudad. Santa María sería una fe compartida, regulada por unos libros sagrados: la saga de Santa María. Esto lo acepta Medina que como un credo recitara a sus amigos: «Existe un lugar, una cosa, un pensamiento que se llama Santa María para todos nosotros» (124). Junta le propone inventar otra fe: «invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mientras, sueñe personas y cosas, sucedidos» (142). Pero Medina rechaza el camino de Brausen y de Eladio Linacero. La Santa María de Medina sería en definitiva la misma Santa María de Brausen. Hacerla sería una actividad estéril, tramposa; no sería una obra de amor ya que los seres creados estarían en función de uno mismo, serían tan sólo su ámbito. El no ha muerto como personaje de Brausen para convertirse en Brausen que cree Medinas. Por eso regresa para destruir el refugio de Brausen, su mentira sagrada, oficial.

LA DESTRUCCION O EL AMOR

En la segunda parte el comisario Medina regresa a Santa María para realizar «una operación limpia. Beneficiosa para todos» (251). Díaz Grey, el imprescindible testigo, le confiesa: «no entiendo por qué volvió (197). Medina, cuando en el último capítulo vea levantarse sobre la ciudad el sol presuroso del incendio, responderá «para esto volvió» (254).

En una última ironía Onetti encarga a Medina, custodio del orden público, la tarea de acabar con el orden establecido. Creado por Brausen para que no pase nada —para que se perpetúe el presente y no exista la historia— Medina hará que pase todo de golpe —anulará la historia consumiéndola, consumándola apocalípticamente. **La vida breve** se abrió con la espera de la tormenta de Santa Rosa, esperanza de un cambio que traería la dicha. **Dejemos hablar al viento** concluye con «la llegada retumbante de Santa Rosa» (253). No sabemos si traerá el paraíso —sospechamos que no— pero al menos significa el fin de un infierno. Y para que no quede duda de lo que se va a destruir, al entrar en la segunda parte, en Santa María, en el mercado viejo nos topamos con este letrero: «ESCRITO POR BRAUSEN» (147).

Aunque en verdad pareciera que Santa María está a punto de desmoronarse sola: no sólo la proletarización del pueblo y el deterioro ambiental, también las instituciones: la comisaría se cae a pedazos, el hospital se cerró y en su local se ha instalado un asilo para locos de la Colonia. Como dice Díaz Grey «cada día se nos cae un pedazo de piel, o un recuerdo. O también una cornisa. Cada día nos sentimos más solos, como en exilio. Y cada día los gringos de la Colonia compran un nuevo pedazo de la ciudad. Casi no queda un comercio que no sea propiedad de ellos» (196).

Pero hasta que ocurra el final, la escena estará ocupada por Medina el (falso) comisario. También han regresado sus amantes y Seoane su (tal vez) hijo. Frieda aparece ahora como cantante millonaria y Seoane como su amante rechazado y envile-

La profundidad de la crítica de Onetti estriba en su carácter indirecto. La burguesía y la clase política y más en general el orden y la cotidianidad son relegados a la periferia de la narración, ni para ser criticados merecen ocupar el centro. Los protagonistas de su narrativa son siempre seres marginales, ellos se saben diferentes y se eligen como tales, aunque tengan que arrastrar por ello la descalificación y frecuentemente la miseria

cido. Medina logra llevárselo a su casa de la costa y rescatarlo del alcohol y de la droga. Hasta que un día se pierde, parece ser que en casa de Frieda, pero en realidad no con ella sino con Juanina. Así como en Lavanda hubo una cena cuyo tema tácito fue Santa María, ahora Frieda organiza otra con Juanina, Olga y Seoane cuyo centro ausente sería Medina. Pero éste se presenta y se lleva a Olga. El día en que el comisario se va de vacaciones Frieda aparece muerta en el pasto, Seoane en la comisaría muere sobredrogado y confesándose el asesino. Olga fue quien descubrió el cadáver de Frieda viniendo de la casa de Medina, en donde había contemplado un cuadro grande «que representaba una ola gigantesca» (244). Tras de las investigaciones vendría el amor, y mientras se elevaba el incendio «la necesidad casi irresistible de besar a Gurisa» (254).

SALVAR A OTRO

De buenas a primeras parecería haber un hiato entre el sentido global de la obra y la anécdota, que aparece como errática, a pesar de la indudable consistencia de cada episodio.

Una primera cuestión sería la de las muertes de Frieda y Seoane. La confesión de culpabilidad de este último, avalada por el juez-Onetti, no parece del todo convincente. Podría suceder también que el asesino de Frieda hubiera sido el propio comisario, Medina, así como también él mismo pudo haber puesto en manos de Seoane la droga que le causó la muerte. Si el incendio significa el fin de un infierno tendríamos que concluir que estas muertes representarían el principio de ese fin. ¿Pero es que no había otro? Queda así planteado el problema de la salvación.

Para Onetti esta sería una palabra demasiado grande y acuciante y por eso frecuentemente falsificada. La principal falsificación consistiría en la fe. Esta significa para Onetti vivir «repetiendo pensamientos aprendidos o heredados» (18) y su contenido es siempre un mundo dotado de teleología, aunque para componer esta imagen portadora de sentido haya que pisar cabezas y negar medio mundo. Con estos fanáticos no habría nada que hacer: «Con ayuda de Dios, es mejor no encontrarlos en el camino; con la ayuda propia, es mejor cambiar de vereda» (19).

Si el mundo no tiene sentido inmanente, si no existe un dios-alma del mundo, si tampoco es posible un orden humano portador de felicidad y sentido —«la única autoridad soportable es la de Dios; y tal vez ni siquiera para todos» (171)— se entra en el desencanto absoluto, es decir en la historicidad radical. Este des-engaño implica sin embargo el descubrimiento de una verdad: «somos distintos (...) nadie entiende a nadie (...) nadie es mejor que nadie» (175). La conclusión de estas premisas sería: «no hay que empecinarse en salvar a otro. Sólo Dios, por capricho, podría hacerlo» (175).

Hemos llegado a la afirmación de un hombre completamente historizado y un Dios absolutamente trascendente. La salvación le tocaría en todo caso a Dios. Para el hombre «no es posible llegar más allá de la necesidad de actuar como un ser humano

entre otros» (182).

Pero para el que no tiene fe habría también una trampa: sacrificarse por otro. «Mucho tiempo atrás, cuando todos teníamos veinte años o pocos meses más, cedí a la tentación de ser Dios, absurda, azarosa, y respetando mis límites (...) Esta tentación, cuando es genuina, prefiere visitar a los muy pobres, a los desesperanzados, a los que no cayeron en la trampa de un destino ordenado. Todo era tan fácil y erróneo como una operación aritmética de primer año: con lo que yo renuncié a usar puedo hacer la dicha de otro» (26).

El error consistiría en el carácter irreductible de cada individuo: lo que doy a otro como felicidad puede ser para él desgracia. Seoane, por ejemplo, no necesita medir el tiempo ¿qué podría significar para él el regalo del reloj? Medina se empeña en salvar a Seoane de la humillación y el sufrimiento. Seoane se burla de la pretensión: «El comisario que quiso ser Dios» (177) y añade refiriéndose a Frieda: «también podrías tratar de salvarla» (id). Pues bien ¿esa ilusoria generosidad juvenil no se convertirá necesariamente en una clase de fe, la responsabilidad en autoridad despótica, movido todo por el despecho? Como le espeta Seoane: «Nada de amor, en realidad: el placer del dominio, la pobre satisfacción orgullosa de componer destinos y contactos» (187).

Según esto ¿podrían conservar algún sentido relaciones como la paternidad o la filiación? Si el hijo le roba la amante al padre y el padre despechado mata a los dos ¿no quedaría ya dicho todo sobre lo que pueden significar estas relaciones sagradas? Pero por otra parte la suplantación del hijo ¿no pone en movimiento a Medina? y la intromisión de éste ¿no sacude también al joven de su sopor? Finalmente, si Medina mató a Frieda ¿fue sólo por despecho o también para liberar a Seoane? Y si fue éste quien la mató ¿fue para preservar a Frieda del acoso de Medina o para preservar a Medina de la regresión a Frieda? Y si de todos los modos Seoane asumió la muerte —da entonces igual que fuera o no el asesino— ¿no se trataría en este caso de la muerte sustitutiva, del sacrificio por el otro? Pero ni esto carece de ambigüedad ya que Seoane a la vez que se realiza como hijo —devolviendo como don la vida que recibió— impide definitivamente que Medina se realice como padre. Aunque de este modo lo libera tal vez para que se realice por fin como amante.

¿Es posible superar el solipsismo en este mundo marcado por la ausencia de Dios?

¿La muerte de Frieda y Seoane es el único modo que encuentra Medina de salvarlos —la destrucción o el amor— o es la consecuencia de haberse ido de vacaciones el comisario providencia? El incendio de Santa María ¿es la culminación de este endiosamiento de Medina —la satisfacción de imponer a la ciudad el sentido último— o es la muerte de los destinos impuestos, de las obras de Brausen, de «tantos pequeños dioses» (87)?.

AMAR CONTRA EL TIEMPO

Onetti, como siempre, nos deja en la ambigüedad. Pero tal vez arrojen alguna luz dos correspon-

*Frente a la
continuidad
aparente de la
vida adulta,
cotidiana,
construida por
inercias,
simulaciones y
cobardías los
personajes de
Onetti apuestan
por el instante
de conocimiento,
de posesión, de
comunión, el
éxtasis que
traspasa el
tiempo para
lograrlo todo y
perderse, ya
que el precio de
la trasgresión
es la muerte*

dencias, creemos, con el sentido general de la obra: el cumplimiento del amor y la realización del cuadro de la ola. Ambos están ligados de algún modo a Olga-Gurisa. Las dos partes de la novela acaban con ella en la cama. En la primera se trata de una luna de miel, en la segunda de algo que podríamos llamar un sol de justicia. Como el título de Aleixandre: «la destrucción o el amor».

Frieda había dicho a Medina: «te morirás sin saber con seguridad si una mujer gozó contigo o te lo hizo creer, sin saber si tu hijo es tuyo, sin saber si quiera por qué te mienten» (213). Julián Seoane, antes de irse con él, le dice a la cara: «nadie te quiere» (177). Y el mismo Medina dirá de sí: «en realidad, no he querido nunca de veras a nadie» (182). Sobre su relación con Frieda confiesa: «pensaba envidioso en un supuesto Medina, enamorado de Frieda y en una Frieda enamorada de Medina» (122). Su relación con Juanina acabaría desoladamente: «la dejé ir y estuve esperando mientras me sentía estafado y moribundo de amor» (108).

Y sin embargo con Olga se realiza el amor sexual como locura, como furor, como conocimiento, como éxtasis del tiempo, incluso —lo que es más sorprendente— como costumbre que paradójicamente se mantiene como fuente de vida. El ser una sola carne, meta imposible de Marcos Bergner en *Juntacadáveres*, se realiza aquí casi sin palabras, apaciblemente, con naturalidad, y con más de cuarenta años.

La preferencia —locura— de Olga por Medina —yo rezaba cada noche para que los tres fueran desapareciendo de tu memoria» (245)— liberaría a éste de la envidia insuperable que el adulto siente siempre en Onetti por los jóvenes, más aún del rencor que un hombre acabado, es decir sin motivos para vivir, siente por los adolescentes que no necesitan motivos porque tienen la vida sin estrenar.

En *Juntacadáveres* había propuesto Julita la loca a Jorge el tramposo: «no hay Santa María. Todo lo que veas fuera de aquí es mentira, todo lo que (...) no tenga relación conmigo. Con esto. Contigo y conmigo. Con este cuarto» (Ed. Revista de Occidente, Madrid 1969, 182). El incendio de la ciudad ¿no es la realización por fin de este deseo— la destrucción o el amor—, la muerte, del mundo viejo que probará si es verdad que el amor es más fuerte que la muerte y logra traspasarla?

LA IMAGEN QUE LO DIGA TODO

Y se realiza también, en el misterio sin testigos, el cuadro de la ola que contiene todo. Ese anhelo del acto simbólico único y totalizador es una vieja utopía de los personajes de Onetti, desde Eladio Linacero de *El pozo* a Lanza de *Juntacadáveres* pasando por el Brausen de *La vida breve*. Aquí el símbolo pasa del libro a la pintura. «Me lo habían prometido: durante un segundo yo vería la altura y el color de la ola perfecta e irrepetible. Una visión así puede compensar el resto de una vida» (70). «Descubrirla por sorpresa. Tiene que ser la primera y la última. Una ola blanca, sucia, podrida, hecha de nieve y de pus y de leche que llegue hasta la costa y se trague el mundo» (71). «Elementos: ven-

das con sangre y pus, pero ya desteñidas; corchos con las marcas borradas; gargajos que podían confundirse con almejas; saliva de epiléptico, pedazos sin filo de yeso, restos de vómitos, bordes de muebles viejos y molescos, toallitas higiénicas semideshechas —pero, cualquier playa nuestra: todo absorbido por la ola y formando su espuma, su altura, su respetable blancura dudosa» (99). «De pronto comprendí para siempre, incómodo, lúcido. Yo podía pintar lo que quisiera (...). Pero nunca (...) la cresta de blancura sucia que lo diría todo. Nunca la vida y su revés, la franja que nos muestra para engañarnos» (72). «Moriría sin verla» (99).

Frente a la continuidad aparente de la vida adulta, cotidiana, construida por inercias, simulaciones y cobardías los personajes de Onetti apuestan por el instante de conocimiento, de posesión, de comunión, el éxtasis que traspasa el tiempo para lograrlo todo y perderse, ya que el precio de la trasgresión es la muerte. Pocos lo logran, a veces lo consiguieron y no lo saben y otras creen haberlo tocado y fue tan sólo un señuelo.

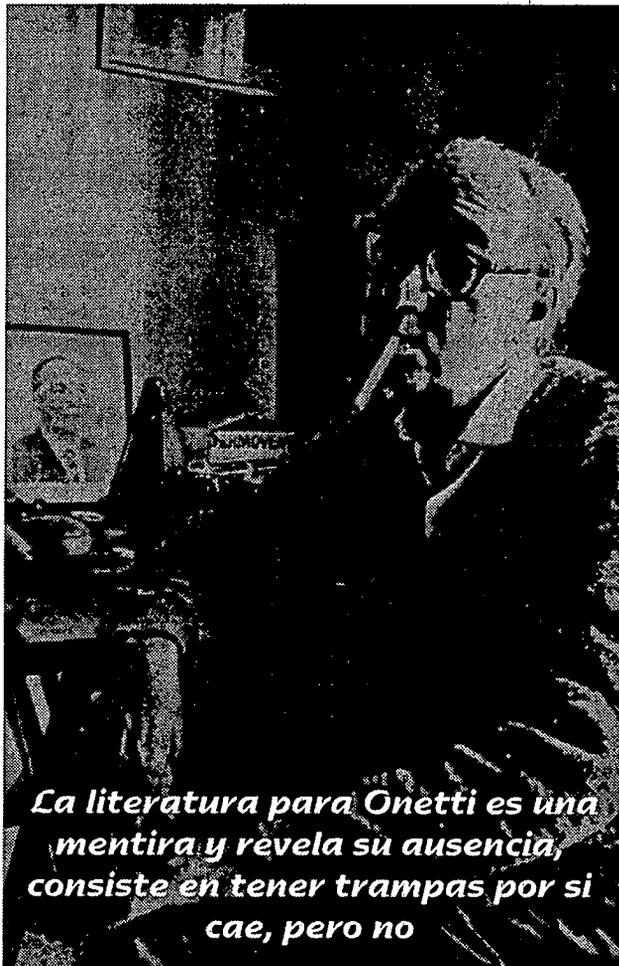
Pero lo que aparece de todo punto imposible es mantenerse en él. Ya sólo queda el recuerdo siempre mentiroso o perseguirlo como una quimera o morir.

Pero si es posible el éxtasis no es posible plasmarlo. La literatura para Onetti es una mentira y revela su ausencia, consiste en tener trampas por si cae, pero no. Es como el prostíbulo que regenta difunto Juntacadáveres con micrófonos y espejos oculares para atrapar lo imposible. «Ya me aburrí. Fíjese que todos hacen lo mismo, aunque crean estar inventando. Y dicen las mismas pavadas o mentiras» (141).

No es posible simbolizar el éxtasis, dar forma a lo que traspasa los límites, eternizar el instante. Y sin embargo, Gurisa, antes de encontrar a Frieda muerta, en la casa de Medina pudo ver «un cuadro grande, pintado sobre cartón que representaba una ola gigantesca, hecha toda con pedazos de blancura distinta» (244). El milagro ha sucedido: ha sido plasmada la totalidad en movimiento, las dos caras de la luna, una imagen que lo dice todo. Naturalmente que esta consumación es apocalíptica: es la última ola, absorbe todo, se traga el país. Es como el fuego que todo lo transforma en luz, que unifica todo, que purifica todo, que todo lo mueve y eleva, que acaba con todo. Esta vez el símbolo se adelanta a la realidad. La ola es la representación simbólica del incendio que acabará con Santa María, la llama de amor viva: la destrucción o el amor.

La materia prima de la ola serían deshechos: los personajes marginales de Santa María y los ciudadanos decentes, reducidos ambos a escombros en esta fase final de la vida de la ciudad e igualados por fin en su pareja condición de elementos de la ola, del incendio.

¿Podemos decir que el libro es la ola? Sus elementos son desde luego deshechos. No sólo en el sentido anecdótico: mer-



*La literatura para Onetti es una
mentira y revela su ausencia,
consiste en tener trampas por si
cae, pero no*

cados viejos, prostitutas, drogadictos, lesbianas, cafishios difuntos y agusanados, contrabandistas, pirómanos, borracheras casi continuas, un país que se cae a pedazos, asesinatos y el incendio final. Sus elementos son deshechos también de la obra del propio Onetti: El comienzo de *El pozo* (58); citas de la Santa María de *La vida breve* (142) y *Juntacadáveres* (55); la reiterada alusión al retrato del Papa que aparece en *Juntacadáveres* (30, 38, 69); incluso como deus ex machina se presenta el propio Onetti que se describe a sí mismo como comodín pero que ahora hace de juez y cuya imagen huidiza el protagonista recuerda haber visto o leído y se refiere a su caracterización de oficinista en *La vida breve* (248); cuando preguntan a Díaz Grey por el Colorado él responde como personaje literario refiriéndose al cuento: «Estuvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. Hace de esto muchas páginas» (200); incluso el capítulo *Justo el 31* apareció antes como cuento, aquí se lo inserta con la interpolación de las alusiones a Olga, y como clave (¿falsa?) para comprender todo

el ciclo la sustitución de Montevideo por Lavanda (¿La Banda Oriental?). Podríamos seguir casi interminablemente porque el libro es un verdadero tejido de correspondencias. Y si de lo anecdótico pasamos a los temas, incluso a las formulaciones tendríamos que decir que aquí está todo Onetti. ¿Su novela pretende ser la pira de su holocausto?

FINIS PATRIAE

Dejemos hablar al viento es una imagen estremecedora de la situación del cono sur americano y concretamente del Uruguay. «No estamos allá» (117), se dice con invencible nostalgia. Pero lo trágico es que entre tanto la ciudad perdida» (114) se va cayendo a pedazos e hipotecando a los gringos. Cuando en ella los sobrevivientes buscan a alguien sin resultado, comentan «estará trabajando en algún lugar civilizado» (243). Y si por casualidad regresa alguno, le dicen: «Usted que logró zafarse de Dios o del diablo. Con toda franqueza, no entiendo por qué volvió. Salvo que lo atrajera el famoso amor por la mugre» (197). Y los malditos, los que tuvieron que huir, los ansiosos del retorno imposible van sintiendo atterradoramente cómo se quedan sin puerto. Su punto de mira se hunde en la descomposición, se va retrayendo al recuerdo. La patria era una mentira que explotó y el exiliado se convierte en apátrida. Tan sólo quedan los gringos que cada día «compran un nuevo pedazo de la ciudad» (196), los militares entregados a la rutinaria tarea de «apalea obreros y estudiantes» (21) y los traficantes que, además del contrabando, «llevan metralletas y granadas, y van y vuelven» (128). **Dejemos hablar al viento** es un conjuro: que cumpla el fuego.