

Santa María y Jefferson: ciudades textuales

Diego SÁNCHEZ AGUILAR. Universidad de Murcia

La importancia de Faulkner en el desarrollo de la narrativa contemporánea es un hecho ya contrastado e indiscutible: su peculiar tratamiento de la materia narrativa, la experimentación en los campos del perspectivismo y la corriente de conciencia, han sido punto de partida e inspiración para narradores de todo el mundo, pero especialmente para autores hispanoamericanos como Rulfo y Onetti quienes, desde una postura personal, asumieron los avances de Faulkner y renovaron la novela hispanoamericana.

Un hecho aparentemente secundario une a estos escritores: la creación de unos mundos de ficción autónomos, ciudades utópicas donde los personajes se interrelacionan de forma intertextual de novela en novela.

A primera vista, la Jefferson de Faulkner y la Santa María de Onetti, no se parecen en nada más allá del concepto de utopía intertextual: Jefferson es una población del Sur de los EE.UU, de tipo rural, y Santa María es una ciudad hispanoamericana mucho más moderna y urbana. No obstante, la atención del estudio se centrará, no en los elementos sociológicos de estas ciudades, sino en los literarios. Es en este aspecto donde surgen las coincidencias y diferencias más significativas.

Para estudiar mejor estos elementos, se puede recurrir a la comparación de dos obras que comparten un mismo planteamiento estructural. Me refiero a *Absalón, Absalón* de Faulkner y *Para una tumba sin nombre* de Onetti. Estas dos novelas comparten un elemento importante de su estructura: ambas están compuestas por diálogos; las historias avanzan en un complejo juego de personajes que actúan a veces como narradores y otras como narratarios. Mediante este juego se establece una distancia con el mundo narrado, con los hechos de la historia que en ambos casos se van inventando, falseando, moldeando por los interlocutores.

Para una tumba sin nombre se plantea como un relato con marco: el marco es la narración de Díaz Grey, y lo enmarcado, la historia narrada en las entrevistas en las que Jorge Malabia se convierte en narrador y Díaz Grey en narratario. La historia de Malabia comienza contando con la credibilidad de Díaz Grey y de todos los lectores, pero a medida que avanza en su narración, la veracidad de ésta va siendo puesta en duda por Díaz Grey, y por lo tanto, también por los lectores. Hay puntos

determinantes que van señalando lo ficticio de la historia: las contradicciones sobre la edad de Rita, la aparición de otro narrador que ofrece una visión distinta de los hechos, la inclusión por parte de Malabia de un giro en la historia para que el lector, Díaz Grey, no considere que es demasiado sencilla, así como una progresión que va de la historia al mito. La narración comienza llena de elementos históricos para conseguir la credibilidad, pero en la penúltima entrevista de Malabia con el médico, se avanza hacia lo mítico, se introduce el personaje de la prima, que convierte lo que parecía una mujer real, Rita, en un símbolo, sin tiempo ni lugar ni nombre; tal como señala el propio Malabia:

Ya no era el año pasado, sino cualquiera, remoto, inubicable(...) no tenía nombre. No era nadie, era Rita. (Onetti, 1986, 119)

Así las cosas, la primera «vuelta de tuerca» no es en exceso sorprendente. Malabia que reconoce que toda la historia era una invención, mostrando que ésta se sitúa en un segundo plano ficcional. Así lo declara Malabia:

Hubo una mujer que murió y enterramos, hubo un cabrón que murió y enterré. Y nada más. Toda la historia(...), todo es mentira. Tito y yo inventamos el cuento por la simple curiosidad de saber qué era posible construir con lo poco que teníamos(...). La dejamos así, como una historia que inventamos entre todos nosotros, incluyéndolo a usted. (Onetti, 1986, 136-7)

Subrayo «incluyéndolo a usted» porque es una de las claves de la novela. La narración ha sido inventada por Malabia y Tito, pero incluyen a Díaz Grey porque éste ha sido el lector de la historia.

Tan importante es la función del lector, es decir, de Díaz Grey, que una parte de la historia enmarcada, la del hombre que ideó el uso del chivo, fue escrita por él, que, en su función de lector creó, suplió con su imaginación ese gran hueco dejado por Malabia. De esta forma, el lector proyecta sobre la historia sus peculiaridades: le da una dimensión simbólica al chivo y crea un personaje como Ambrosio, que puede relacionarse con Díaz Grey en su desinterés y abulia.

Pero todavía resta una vuelta de tuerca por dar, pues al final de la novela se nos desvela que no sólo el narrador de la historia enmarcada, Malabia, era un mentiroso, sino también Díaz Grey, que convierte lo que parecía el nivel objetivo de la narración también en ficticio. La natural confianza del lector en el mundo creado por el narrador (base del pacto narrativo), se usa como estrategia sorpresiva a la hora de romper la ilusión de realidad:

Escribí, en pocas noches, esta historia. La hice con algunas deliberadas mentiras; no trataría de defenderme si Jorge o Tito negaran la exactitud en las entrevistas, y no me extrañaría demasiado que resultara inútil toda

excavación en el terreno de la casa de los Malabia, toda pesquisa en los libros del cementerio. (Onetti,1986,140)

En *Absalón, Absalón* el personaje de Quentin Compson es el receptor de las narraciones de su padre y de Rosa Coldfield. Luego, con los elementos que tenía de las historias contadas por estos personajes, hace él mismo de narrador junto a un amigo universitario. Ambos intercambian los papeles de narrador y narratario, ambos buscan sentidos, inventan motivaciones, crean ambientes para hacer que encajen las piezas que les han sido dadas de la historia.

Junto a esta coincidencia estructural de una historia que se va haciendo ante los ojos del lector, los mundos de Santa María y Jefferson tienen otras coincidencias técnicas importantes. Ambos mundos están dominados por el Fragmentarismo y el perspectivismo.

Estos fenómenos están estrechamente unidos a la pérdida de la omnisciencia del narrador y muestran un mundo dominado por el misterio, la carencia de un sentido unívoco; unas ciudades en las que, aunque el autor tenga dominio absoluto sobre sus criaturas, no posee la omnisciencia del sentido, de la unidad. En *Para una tumba sin nombre* uno de los personajes-creadores de la historia alude de forma indirecta a esta técnica y sus consecuencias:

Porque eso lo viví, o lo fui sabiendo a pedazos. Y los pedazos que se iban presentando estaban muy separados(...) de cada pedazo anterior. Nunca ví verdaderamente la historia completa. (Onetti,1986,83)

La historia se va «sabiendo a pedazos». Lógicamente entre esos pedazos quedan huecos, elipsis. Pero en estas ciudades las elipsis no son de las que abrevian o facilitan la narración de los hechos más importantes como en la novela decimonónica. Faulkner es el maestro de la elipsis significativa, de la «retórica de la pérdida», como la llama Gail Mortimer. Esto puede verse claramente en *Absalón...* que es una novela cuyo centro es siempre un hueco.

La novela comienza centrada en el personaje de Sutpen, que llega a la ciudad sin que nadie sepa nada de él. Ese personaje es por lo tanto un gran hueco, un misterio que es el eje de la primera parte de la novela que va bordeando ese hueco, asaltándolo con imaginaciones, suposiciones, fragmentos. Después el centro se desplaza a uno de sus hijos, pero es precisamente el hijo perdido del que tampoco se sabe nada, ni siquiera que es su hijo. Este nuevo hueco es el eje de segunda parte de la novela. En la última parte, Quentin y su amigo siguen narrando, siempre bordeando nuevos huecos, acotándolos desde los fragmentos que poseen, tal como se señala en la obra:

Ambos creaban, juntos, de cabos sueltos y fragmentos de viejas historias y

habladurías, gentes que quizá nunca existieron en lugar alguno, sombras que no eran sombras de carne y hueso que vivieron y murieron; sino sombras de lo que eran otras tantas sombras. (Onetti,1986,259)

Como puede verse, el sentido es imposible, difuso, se trata de sombras de sombras; el narrador no dispone ya de todas las verdades, el mundo no es unidireccional. Como ocurre en *Absalón...* y en *Para una tumba sin nombre* son narradores y narratarios (en última instancia escritor y lector) quienes tienen la responsabilidad no sólo de leer, aceptar un mundo cerrado y explicado; en estos mundos el lector tiene que crear, situarse en una posición similar a la del autor. Por eso los narradores de *Absalón...* parten de unos hechos sobre los que interpretan al igual que los de *Para una tumba sin nombre* que partían de unos hechos sobre los que inventaban, mentían y creaban para llegar no a la verdad, sino a una verdad, un intento. Las funciones de escritor y lector se equiparan a través de la creación y la imaginación. Por eso en estas ciudades, Jefferson y Santa María, se respira muchas veces un ambiente de murmuración, de «cotilleo». En *Absalón...* ocurre que el pueblo entero cotillea, especula sobre el recién llegado, inventa delitos y perversidades que atribuyen a esa persona desconocida, ese hueco. Algo similar ocurre en *Para una tumba sin nombre* y en otras novelas de Onetti, especialmente *Los adioses*.

En cierto modo, la murmuración es una metáfora de la creación, de la ficción y la lectura y la interpretación, tal como es entendida por estos autores. Se especula en torno a un hueco, se tienen sólo fragmentos apenas vistos por una ventana, relatados por alguien de escasa confianza a quien a su vez se lo contaron: el centro no existe, es un hueco, es el espacio libre para la imaginación, para la búsqueda de un sentido.

Por esto también se recurre en muchas ocasiones al narrador testigo, ajeno al núcleo de la historia o al protagonista. En *Absalón...* los protagonistas, Sutpen y Carlos Bon, no tienen voz; los narradores son a veces testigos cercanos (Rosa Coldfield) y otras veces indirectos, como el padre de Quentin, quien sabe sólo lo que le contó su abuelo). Así, desde los márgenes, se inventa y especula en torno al centro y el lector resulta un testigo más, que también ha de crear y especular debido a la desaparición de un autor omnisciente que explique el mundo creado a los lectores.

Este fragmentarismo que anda por los bordes de la acción, que prácticamente renuncia a la acción (entendida ésta como una serie de hechos que se suceden temporalmente según relaciones de causa-efecto) ofrece otra característica común a Jefferson y Santa María: la densidad de esos fragmentos, su detención temporal, su estatismo fotográfico, denso, lleno de impresiones, olores, sensaciones y pensamientos. En *Para una tumba sin nombre* Onetti se autocritica irónicamente por esto:

Es un mal narrador. Muy lento, deteniéndose a querer lo que ama, seguro

de que la verdad no está en los hechos, demasiado seguro de que yo, el público, no soy grosero, ni frívolo y no me aburro. (Onetti,1986,98)

Faulkner y Onetti son dos grandes maestros de este tipo de narración fragmentaria y lo llevan a la cima de lo que ha sido resultado de un complejo proceso en la evolución de la narrativa.

Ricardo Gullón, hablando de Emilia Pardo Bazán, sienta las bases para una explicación histórica y coherente de esta técnica. Considera Gullón que sobre esta escritora influyeron las técnicas descriptivas naturalistas y la psicología de la novela rusa a favor de una densidad que se conseguía por una «expansión de la memoria perceptiva» del narrador. Según este crítico, éste sería el primer paso hacia la modernidad narrativa.

Este apunte me parece muy interesante en cuanto permite observar el fragmentarismo como algo natural en la evolución de la narrativa: hay una tendencia a la subjetividad frente a la acción. Esa ausencia de una acción objetiva de hechos que se suceden en una cadena de causas-efectos, es decir, el dominio de la inacción y la subjetividad, dan pie al fragmentarismo; éste aparece como la única forma posible de narrar esas subjetivas experiencias. Hay, además, una «expansión de la memoria perceptiva», evidente en Faulkner y Onetti, pues el interés por la subjetividad requiere cierto abandono de la acción. Esto lleva a un dominio de la escena sobre el resumen. En estos autores el interés por la escena pasa por la creación «física» de ésta: la memoria perceptiva va detallando todos los elementos del fragmento, dotando de densidad a ese fragmento creado. Esa densidad fragmentaria es el elemento que más contribuye a la detención del tiempo en estos autores.

Hugo Verani señala otra característica temporal de Onetti que lo equipara con Faulkner: «como en Faulkner, la persistencia de las impresiones pasadas absorbe el presente». Tanto en Faulkner como en Onetti, ese pasado suele ser una de esas elipsis o huecos narrativos.

En Onetti, esta característica temporal incide sobre todo en la vejez, la decrepitud, la pérdida de ilusiones. Se puede recurrir a Cioran para explicar brevemente la concepción temporal de Onetti. Para este filósofo «vivir es sufrir la magia de lo posible; pero, cuando se percibe incluso en lo posible lo caduco por venir, todo se vuelve virtualmente pasado y deja de haber presente y futuro». Esta suele ser la situación de los personajes que deambulan por Santa María, encerrados no en un pasado concreto, sino en un presente sin tiempo, precisamente porque ese determinismo que sufren no les permite «la magia de lo posible».

En Faulkner, la persistencia de las impresiones pasadas también absorbe el presente, como puede verse en *Absalón, Absalón*, donde cada personaje está determinado y guiado, no sólo por su pasado, sino incluso por sus antepasados:

El Sur, el Sur. ¡Jesús! No me admira que os sobreviváis a vosotros mismos años y años. (Faulkner, 1971,322)

Otra característica unida al fragmentarismo es el perspectivismo, otra técnica de la novela moderna, casi inevitable desde Henry James. Por un lado, el perspectivismo sirve como técnica narrativa apropiada para ese concepto anteriormente mencionado del narrador-testigo que observa un hecho misterioso. En *Absalón...* hemos visto cómo hay diferentes perspectivas que van aportando su luz y su imaginación al hueco central, igual que ocurría en *Para una tumba sin nombre*.

Pero en Faulkner esta técnica va más allá de este uso concreto, y en otras novelas une el perspectivismo al monólogo interior para crear unos heterogéneos y multiperspectivistas cuadros de conciencias y pensamientos. Podría pensarse que esta técnica anula la teoría de la elipsis significativa, puesto que aquí sí son los protagonistas los que tienen la voz y el pensamiento; sin embargo, también en estas novelas el centro es un hueco, precisamente porque penetra tan a fondo en los pensamientos de los personajes, en las sensaciones, en las obsesiones, que todo esto aparece de forma desordenada. De este modo, el lector debe dejarse llevar por ese torrente verbal, ir interpretando signos, sensaciones, ambientes. Así ocurre por ejemplo en *El ruido y la furia*, cuya primera parte está narrada desde la perspectiva de un retrasado mental, cuya percepción de la realidad obedece a otra lógica que la de causa-efecto; obedece a sensaciones, impresiones, nombres, mezcla presente y pasado...

Por último, el elemento más vistoso de unión entre Faulkner y Onetti, es también algo que los separa en última instancia. Como todos sabemos, ambos crean su propio mundo imaginario con personajes recurrentes. En *Absalón...* Faulkner incluyó un mapa de su reino, en el que aparecen personajes de *Luz de agosto*, *El ruido y la furia*, *Mientras agonizo*, *Sartoris* y *Absalón*. Establece su superficie(2400 Millas) y su población (6298 blancos y 9313 negros). A modo de guiño metaficcional, incluye la leyenda «William Faulkner. Único dueño y propietario». Este es el momento en que Faulkner muestra más la ficción como tal, rompiendo el pacto de verosimilitud, recalcando aún más lo ficticio de ese mundo, creado y regido por él.

Sin embargo, esto se acentúa mucho más en Onetti. En primer lugar, Jefferson aparece ante los ojos de los lectores como una ciudad ya existente, obviamente imaginada por un escritor, pero sin que se insista más en ello. Por el contrario, Santa María nace en *La vida breve*, y nace ante los ojos de los lectores como tal creación, como la invención de un personaje, Brausen, que, tras crearla, se convierte en fundador y dios de dicha ciudad. No sólo su origen se da en la imaginación de un personaje y ante los ojos del lector. También su final es así: el comisario Medina en *Dejemos hablar al viento* es quien, con la imaginación, con el poder de la ficción, provoca la destrucción de Santa María. Además de esto, en ambas novelas aparece un personaje llamado Onetti, que mira a sus criaturas con burla y con cariño.

Junto a estas novelas, *Los Adioses* y *Para una tumba sin nombre*, tratan también el tema de la creación, de la relación del escritor con el mundo, del narrador con los personajes, del lector con la obra. El tema de la escritura interesa mucho a Onetti, y las referencias intertextuales, los juegos metaficcionales, son muy frecuentes, para poner de manifiesto lo ficticio del texto, el valor de la imaginación. Así lo hemos visto en *Para una tumba sin nombre*, donde por dos veces se rompe la ilusión de realidad: primero Malabia reconocía ante Díaz Grey que toda la historia era mentira, un juego, y luego Díaz Grey nos dice a los lectores que todo, absolutamente todo, era mentira.

Con esto, Onetti llama más la atención sobre el hecho de crear mundos que sobre el mundo creado en sí. Excepto en *El astillero* y en *Juntacadáveres*, Santa María es una ciudad en la que Onetti deja ver su mano, deja ver las manchas de tinta para resaltar la textualidad de ésta, para llamar la atención sobre la posibilidad de que un hombre se siente e invente un mundo, le dé forma, lo llene de personajes. Una tarea absurda y paradójica, que quiere llegar a la verdad a través de la mentira y que puede sacar al creador de «el pozo» de su existencia. Así lo reconoce al menos Díaz Grey en *Para una tumba sin nombre*, cuando, tras desvelar que todo era mentira, concluye:

Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí 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. (Onetti,1986,140)

Faulkner, en cambio, pese a las coincidencias que muestra en *Absalón...* no puede considerarse un escritor metaficcional como Onetti. En cierto sentido, puede decirse que Onetti escribe sobre la ficción lo que Faulkner practica directamente. En Faulkner está implícito el concepto de lectura creativa, fragmentarismo, etc. Pero Onetti escribe explícitamente sobre esos asuntos, explicándose a él mismo y de paso a Faulkner. Es cierto que *Absalón...* muestra a unos personajes que inventan una historia partiendo de ciertos hechos, y además, cuenta con ese mapa de Jefferson, ese guiño intertextual. Pero al margen de estos hechos, el interés final de Faulkner siempre cae más hacia el mundo creado que hacia el hecho de su creación. Ya en la última página de la novela, el amigo universitario de Quentin concluye con el acto creador: ya han rellenado la mayoría de los huecos, imaginado la mayoría de las motivaciones, los deseos, y comenta:

Perfectamente, magnífico; todo queda arreglado, el libro está en orden, puedes sacar todas las páginas y quemarlas. (Faulkner,1971,324)

Al contrario de Onetti, Faulkner no se detiene más en ese punto, en el hecho de la creación, sino que tras esa breve felicitación por la obtención de la forma, añade el verdadero final, es decir, un nuevo hueco, un nuevo misterio para

que la novela tenga sentido más allá de un rompecabezas, para que todas las técnicas que he mencionado: ocultación, perspectivismo, corriente de conciencia, tengan algún sentido más allá de lo anecdótico. Añade Faulkner la imagen final que vuelve de nuevo la atención sobre la historia, la imagen del último hijo, el loco que consigue huir del incendio y de la policía, el loco que vuelve a las cenizas de la casa y sale corriendo y aullando. Con esta imagen final se condensa el mundo de Jefferson, un mundo donde el centro siempre es irracional, una imagen que nos recuerda que en Jefferson la vida es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia.

Referencias bibliográficas

Cioran, Emir. 1993. *La caída en el tiempo*. Barcelona. Tusquets.

Gullón, Ricardo. 1984. *La novela lírica*. Madrid. Cátedra

Verani, Hugo. 1974. «Teoría y creación de la vida breve» *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 292-294. Madrid.