

Universidad Autónoma del Estado de México

Facultad de Humanidades

Licenciatura en Letras Latinoamericanas

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LETRAS
LATINOAMERICANAS

*Hacia la fundación de Santa María. La composición lírico-narrativa de La vida breve de
Juan Carlos Onetti*

María José Gallardo Rubio

Asesor

Mtro. David de la Torre Cruz

Toluca, Estado de México

Noviembre 2018

ÍNDICE

Introducción	3
1. Juan Carlos Onetti, novelista de la modernidad literaria	10
1.1. La novela moderna latinoamericana	10
1.2. La novela existencialista del Cono Sur	18
1.3. El mito en torno a Onetti y <i>La vida breve</i>	23
2. <i>La vida breve</i> , una novela lírica	34
2.1. Lo lírico y lo narrativo	34
2.2. El lirismo y la imagen	40
2.3. El lirismo de <i>La vida breve</i>	61
3. El diseño poético: la escritura autoficcional	82
3.1. <i>La vida breve</i> , novela fundacional	82
3.2. Onetti y la máscara Brausen	86
4. El diseño poético: imágenes del yo	106
4.1. El autorretrato simbólico de Brausen	106
4.2. Brausen y sus máscaras: autoafirmación y camuflaje	111
4.2.1. Brausen y Gertrudis	114
4.2.2. Díaz Grey y Elena Sala	117
4.2.3. Juan María Arce y la Queca	123
5. El diseño poético: imágenes del mundo	129
5.1. El <i>alter deus</i> : padre de Santa María	129
5.2. La fundación de Santa María: la visión lírica	140
Conclusiones	148
Bibliografía	155

Introducción

Tras leer algunas de las obras más representativas de Juan Carlos Onetti, *El pozo* (1939), *La cara de la desgracia* (1960), *El astillero* (1961), *La muerte y la niña* (1973) y por supuesto, *La vida breve* (1950), se advierte un rasgo concluyente de la poética del escritor, un tipo de escritura de gran contenido expresivo y emocional que revela una visualidad y plasticidad verbal insospechada. Un rasgo que en raras ocasiones ha sido registrado por la crítica literaria.

Las líneas de estudio habituales de la obra de Onetti contemplan la influencia faulkneriana o existencialista, la dialéctica de la ficción y la realidad, el tema de la creación literaria, la ética de la crueldad, la maldad o la degradación, el estilo verbal “crapuloso” y lacónico, la temática del hombre *vs* la modernidad, la mítica y utópica Santa María, el espacio-tiempo sofocante y laberíntico, incluso algunos recursos cinematográficos como los cortes, saltos y secuencias de tiempo; pero casi nada sobre la influencia de la imagen y la pintura en su escritura, o la mención del lirismo y la imagen como pilares de su poética.¹

Un hecho poco conocido de la vida de Juan Carlos Onetti fue su gusto por la pintura, de la que habló ampliamente en las conversaciones con Torres García y en las cartas con su gran amigo Julio Payró.² En ellas se revela una pasión por el arte, en especial por la pintura, y se descubre una dimensión nueva del hermético escritor. No obstante, en su obra literaria hay pocas menciones directas a la pintura o el oficio del pintor; el protagonista de *Dejemos hablar al viento* (1979), Medina, es el único pintor en sus libros. Igualmente, en los artículos periodísticos o en su columna semanal en *Marcha*, “La piedra en el charco”, nada hay sobre ello.

¹ Los estudios hispanoamericanos más notables de la obra de Juan Carlos Onetti son los de Mario Vargas Llosa con *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti* (2016), Hugo Verani con *Onetti: el ritual de la impostura* (2009), Rose Corral con la compilación de estudios editado por El Colegio de México, *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento* (2012), Rocío Antúnez con *Juan Carlos Onetti: caprichos con ciudades* (2013), Josefina Ludmer con *Onetti. Los procesos de construcción del relato* (1977), Fernando Aínsa con *Las trampas de Onetti* (1970), Alonso Cueto con *Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra* (2009), Hortensia Campanella en la edición crítica de Galaxia Gutenberg de los tres volúmenes de las obras completas del uruguayo, Emir Rodríguez Monegal con *Onetti* (1973), y los números 292-294 de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* de 1974 donde hay estudios importantes de Jorge Ruffinelli, Guido Castillo, Enrique Cerdán Tato, entre otros.

² Historiador y crítico de arte moderno, pintor y profesor universitario, miembro fundador del Fondo Nacional de las Artes de Argentina y la Academia Nacional de Bellas Artes. Uno de los alumnos más destacados de Joaquín Torres García, con quien estudió dibujo y pintura en Barcelona.

De manera que las cartas tienen el privilegio de revelar el genuino interés y goce de Onetti por la pintura. A través de ellas sabemos que asistía regularmente a exposiciones de pintura en Montevideo y Buenos Aires; que leía más sobre crítica de pintura que de literatura; que las conversaciones con Payró versaban sobre sus opiniones y dudas respecto al arte de la época. Sabemos también que Paul Gauguin, Paul Cézanne y el “Aduanero” Rousseau eran sus pintores favoritos, y que Onetti reconocía una afinidad ideológica, estilística y técnica entre la obra de los pintores y la suya.

Hugo Verani fue el primer crítico en notar esta cualidad de la escritura de Onetti. La menciona en el prólogo de las cartas con Payró y dedica un capítulo en *El ritual de la impostura* (1981) a esbozar las primeras observaciones del estilo visual de la prosa onettiana. Verani afirma que los recursos que Onetti observó en los pintores postimpresionistas: la multiplicidad de planos narrativos, la yuxtaposición, la simultaneidad de tramas paralelas, la plasmación de una realidad creada en la mente del artista, el uso del claroscuro, la distorsión, los fuertes contrastes de luz y sombra y la espacialización del tiempo, fueron recursos que él mismo aplicó en su literatura.

Verani destaca que una de las trasposiciones más notables ocurre en *Tierra de nadie* (1941), donde el nombre de la isla polinesia a la que Aránzuru desea huir, proviene de una serie de grabados en madera de Gauguin, llamada *Te Faruru*, que significa “aquí se hace el amor”. Además, en una entrevista con Luis Harss, Onetti cuenta que la escenografía inmutable del cuarto donde vive Brausen, protagonista de *La vida breve* (1950), fue “robado” de una naturaleza muerta del pintor estadounidense Ivan Albright. El mismo Onetti dijo en las cartas: “casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura.”

Estos testimonios reunidos prueban que Onetti asimiló, con o sin conocimiento consciente, rasgos de la plástica que después perfilarían su peculiar estilo narrativo-lírico. Conuerdo con Verani cuando afirma que la pintura y “sus formas artísticas atraen a escritores como Onetti, en busca de formas creativas menos realistas y más alusivas, poéticas.”

El lirismo es una peculiaridad poco advertida pero definitivamente significativa en la narrativa onettiana. La interrelación que hace de las artes visuales y literarias es el origen mismo de su poética. Los recursos visuales que Onetti integra a lo verbal y la forma en que

materializa la ambición lírica en el discurso narrativo es un fenómeno que resulta mucho más enriquecedor para analizar su obra.

Con el fin de contribuir a una nueva línea de investigación en la obra onettiana, el tema de este trabajo es la interpretación del complejo novelístico que es *La vida breve*, analizada con la teoría de la novela lírica y dos de sus principales procedimientos, la autoficción y el autorretrato. Se eligieron estos enfoques porque cada uno representa una etapa del proceso lírico y del diseño poético de la novela. La autoficción es la forma en que el escritor interviene por medio de su narrador y el autorretrato es la imagen simbólica global de la novela.

La vida breve es una de las novelas más importantes de Onetti. Es tal vez el núcleo de su poética porque en ella no sólo asistimos al nacimiento de Santa María, ciudad mítica e imaginaria —que será el escenario de muchas otras novelas y cuentos del escritor— sino a la consagración de la novela fundacional de su narrativa. Esto se debe a que la novela marca el inicio del periodo de madurez literaria en donde realiza una compleja síntesis de sus preocupaciones temáticas, estilísticas y formales, haciendo de esta novela el gran repertorio simbólico y conceptual de su poética.

En *La vida breve* el juego entre creador y creación es doble: Onetti creador de la novela y Brausen fundador de Santa María. Este recurso es la clave para hacer que la novela lírica funcione. La novela de Onetti replantea la forma de hacer literatura porque el escritor se coloca detrás de su protagonista para recrear en la ficción la visión lírica del mundo que percibe y siente. La novela lírica es un híbrido de narrativa y poesía que retrata la interioridad y subjetividad del protagonista. La premisa de *La vida breve* es la de fundar Santa María, crear una realidad completa, que compita con la realidad misma.

Si bien el objetivo principal de esta investigación es analizar la composición estructural, temática y estilística de *La vida breve* a través de la teoría de la novela lírica; también se problematizará la noción de identidad y el concepto de “vidas breves”, se expondrá la dialéctica entre realidad y ficción, y se explicará el proceso de creación metaficcional de la novela.

En el primer capítulo se hace un recorrido histórico de la novela de fines del siglo XIX y principios del XX para contextualizar la crisis cultural generalizada y la necesidad de renovar la novela latinoamericana, estancada en una tradición regionalista que no se

arriesgaba a proponer nuevas formas narrativas. Se habla en especial de un grupo de escritores —Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández y Juan Carlos Onetti— inconformes con el estado del espíritu de su época y la responsabilidad que asumieron para escribir obras de arte y no novelas para el entretenimiento.

Asimismo, se refiere el lugar que Juan Carlos Onetti se ganó en las letras hispanoamericanas, al ser un escritor incomprendido al principio, pero que con el tiempo demostró el aporte literario de su obra, al experimentar con los límites de la novela y la ficcionalidad, encontrar un lenguaje propio, un estilo individual y una escritura moderna, introspectiva e íntima que retrató la modernidad desde una visión muy terrenal. Onetti perteneció a esa generación intermedia y subyacente que sentó las bases en las que más tarde se fundaría el *boom*.

También se hace un repaso de la leyenda de Juan Carlos Onetti, quien en su momento fue un escritor relegado, poco leído y malinterpretado por sus lectores y críticos. El mito que se creó en los círculos literarios en torno a *La vida breve*, una de sus novelas más ambiciosas y mejor logradas, es un compendio significativo de anécdotas y homenajes de críticos y escritores. Dorotea Muhr, Emir Rodríguez Monegal, Luis Harss, Vargas Llosa, José Emilio Pacheco, Juan Villoro y Hortensia Campanella, aportan testimonios valiosos del monumento a la literatura latinoamericana del siglo XX que es *La vida breve*.

En el segundo capítulo se plantea la parte más problemática de la investigación. Articular un marco teórico que ahonde en las particularidades de la novela lírica, especialmente, la autoficción y el autorretrato. Ralph Freedman y Ricardo Gullón son los teóricos principales de la novela lírica. Por ello, se hace una comparación previa de lo lírico y lo narrativo, para entender con estas bases la complejidad discursiva, estilística y estructural que logra la novela lírica como subgénero. Los estudios de Octavio Paz, Pere Ballart y Anderson Imbert ayudan a definir las nociones de lo poético, lo narrativo, la poesía, el poema, el verso y la prosa.

También se analizan las cualidades del lirismo a través de las posturas de Hegel, Fernando Pessoa y R. M. Rilke, quienes comparten ideas sobre la poesía y el lirismo como objetos artísticos y medios de conocimiento. Para definir el concepto de la imagen se recurre

a las ideas de Hans Georg Gadamer, Virginia Woolf, Ezra Pound, T. S. Eliot, Wolfgang Kayser y Pere Ballart.

Igualmente, se discute la cuestión de los géneros literarios como modelos de escritura y esquemas generales de normas y estilos. Se analizan los planteamientos de Gerard Genette, Kurt Spang, Fernando L. Carreter, Claudio Guillén y Garrido Gallardo para explicar las particularidades de los géneros literarios y su evolución en el tiempo. Asimismo, se ensaya un panorama del origen y la tradición de la novela lírica tanto occidental como hispanoamericana. Lo que introduce la discusión de la novela lírica como género que revela nuevas posibilidades para la novelística al concebir un híbrido entre narrativa y poesía.

El tercer capítulo está dedicado a explicar la escritura autoficcional como parte del diseño poético de *La vida breve*. La crítica literaria ha resaltado el carácter autobiográfico de la escritura de Onetti, pero no han podido llegar a acuerdos precisos sobre los límites entre lo real y lo ficticio en sus obras. Propongo que su escritura es autoficcional y no autobiográfica. Ya que la autorreferencialidad no favorece el calco biográfico ni la narración exacta de hechos y experiencias, sino permite al autor la representación libre de sus inquietudes artísticas y literarias más personales, aunque sean deformadas o falseadas. Para exponer la teoría de la escritura autoficcional y esbozar un panorama de su posible origen se consultan los estudios de Julia Negrete, Philippe Lejeune y Serge Doubrovsky.

Los conceptos de *yo mítico* y *verdad mítica*, de Boris Schloezer y Rafael Argullol respectivamente, ayudan a la comprensión del proceso lírico que Onetti realiza en la novela. Puede ser fácil decir que la premisa de *La vida breve* es que Onetti se vuelve una máscara de su protagonista Brausen para fundar Santa María, pero supone un importante tema de discusión al considerar la norma generalizada de la autonomía de la ficción respecto a la figura autoral. Por ello, hay varias implicaciones teóricas que son aclaradas para aceptar esta propuesta.

Este capítulo también plantea de fondo la imposibilidad de eludir en la escritura la parte autoficcional. Los escritores se revelan directa o indirectamente en su obra, de manera consciente o inconsciente, con mayor o menor grado de realismo, porque, aunque teóricamente esté establecido que el autor y la obra literaria son organismos independientes, en la práctica están más imbricadas de lo que se piensa.

En el cuarto capítulo se procede al análisis meramente intraliterario. Se analizan las imágenes líricas del yo de Brausen desdobladas en el resto de los personajes de la novela. Por medio de los conceptos de doble y máscara de Lubomír Doležel y Étienne Souriau, respectivamente, se explican las relaciones de Brausen con sus personalidades y las simbolizaciones que le asigna a cada personaje.

Propongo que, para fundar Santa María, Brausen asume la postura e identidad de un demiurgo capaz de ejercer su poder creativo. Para ello, reconoce que la identidad no es homogénea y constante, sino que emerge del contacto y del juego de asociaciones y disociaciones con la alteridad. En la asimilación de los dobles, de sus emociones, pensamientos, experiencias y deseos, Onetti hace prevalecer en Brausen la conciencia de la disgregación del yo, de que la personalidad es inconstante, dispersa, ambigua y contradictoria.

A través de la descripción y el reconocimiento de los personajes se puede explicar cuál es la exacta relación que sostienen con Brausen. Se hace un análisis progresivo de las tres parejas que se distribuyen en los diferentes niveles de la ficción: Brausen y Gertrudis, Díaz Grey y Elena Sala, y Arce y la Queca. Se muestra que los personajes representan las emociones y dudas de Brausen hablando a través de sus acciones. En el análisis de los personajes se confirma que la identidad es un depósito de experiencias narradas y fabuladas, que las máscaras sirven en tanto formas de autoafirmar, camuflar, renovar o negar la identidad, y que ella junto con la vida están determinadas por la temporalidad.

El quinto capítulo redondea los anteriores al proponer, como imagen total de *La vida breve*, un autorretrato simbólico donde Brausen se ve a sí mismo con sus múltiples personalidades, como dios creador de realidades y a Santa María como reflejo de su identidad. El capítulo está dividido en dos secciones; la primera expone el proceso de “autodivinización” propuesto por Rafael Argullol, en el que Brausen evoluciona de un hombre común a ser demiurgo, etapa en la cual revela su verdad mítica al reconocerse como hombre creador.

Para concluir, la última sección del capítulo analiza las imágenes con las que Brausen describe la ciudad para lograr que cobre vida y se instituya como mundo ficticio autónomo. A través del concepto “biografía de lugar”, de María Teresa del Olmo, se pretende dar un panorama de la identidad y el carácter de la ciudad ficticia. La idea de Santa María como un

lugar mítico, infernal, decadente, a veces paradisiaco, fantasmal y onírico, donde la decadencia y la crueldad humana se instalan cómodamente.

Onetti tenía la genuina necesidad de crear un lugar propio no sólo por la nostalgia de las ciudades rioplatenses, sino por una necesidad literaria de asentar su visión lírica en un terreno ficticio que compitiera con la realidad. *La vida breve* es un extenso prólogo para alumbrar Santa María. Juan Carlos Onetti fue un ávido testigo de la realidad, observador meticuloso de la naturaleza humana, que supo medir y comunicar las sensaciones de las cosas y las personas. Poseía una mirada e imaginación penetrantes de gran capacidad asociativa, que hallaron en el lirismo el mejor medio de representar “las intensidades de la existencia”, como él mismo las llamaba.

CAPÍTULO I

Juan Carlos Onetti, novelista de la modernidad literaria

*Al ir descubriendo la universalidad de nuestra tradición,
no tenemos por qué negarnos ninguna parte de ella.*

J. L. BORGES

1.1 La novela moderna latinoamericana

El siglo XX será recordado como un periodo de importantes acontecimientos históricos que modificaron definitivamente la concepción que el hombre tenía de sí mismo. Guerras mundiales y civiles, dictaduras, totalitarismos, revoluciones, crisis económicas, entre otros eventos internacionales de gran magnitud e impacto, evidenciaron la capacidad de manipulación y destrucción que el hombre es capaz de ejercer con tal de satisfacer intereses particulares sin el menor remordimiento moral o humano. El hecho de que la población mundial presenciara masiva y públicamente esa reorganización mundial puso de manifiesto otra cara de la sociedad y desató una atmósfera de tensión general. En el terreno del arte la reacción ante el pensamiento y comportamiento social de la nueva época se manifestó en movimientos como las vanguardias, que propusieron cambios radicales en las estéticas vigentes con el fin de asimilar el violento cambio histórico.

En lo que respecta a la literatura y en el contexto hispanoamericano, durante este reajuste histórico e ideológico de transición entre el siglo XIX y el XX, al margen de autores importantes como Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas, entre otros, que escribían apegados a una línea narrativa decimonónica y regionalista, surgió otro grupo de escritores, el *boom* latinoamericano, que se propuso la renovación de la literatura, especialmente la narrativa, que estaba más desatendida que la poesía. Autores como Jorge Luis Borges, García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar apostaron por un tipo diferente de literatura, por una novela de mayor profundidad temática, complejidad técnica, estilística y estructural que renunciara a los métodos tradicionales de escritura. Este grupo fue mundialmente reconocido y con el impulso editorial del que gozaron, pusieron la literatura de habla hispana en las librerías del resto del mundo. Pero me gustaría hablar aquí de una generación de escritores previa, intermedia, casi perdida, que sin pertenecer al grupo

de los “escritores de la tierra” ni a los del *boom*, ni hacer escuela, fueron los primeros renovadores de la novela latinoamericana y sentaron las bases sobre las que posteriormente trabajaría el *boom*.

Escritores como Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández y Juan Carlos Onetti (aunque a este último a veces se lo incluya como parte del *boom*)³ pasaron desapercibidos en su momento por ser ajenos a los altos círculos literarios que dominaban la publicación y distribución editorial; además de que sus principios iban en contra de ese tipo de literatura. La mordacidad de sus textos incomodaba al lector y al crítico con voces punzantes e hirientes, fueron autores al margen de la comunidad letrada que sin duda tuvieron una producción literaria sólida y significativa pero escasa difusión y comprensión de su obra debido a la predominante extensión de la novela nativista y sus criterios realistas.⁴

Por el contrario, la profunda huella que dejó la modernidad en otros jóvenes artistas del siglo XX —y no sólo literatos, también pintores y músicos— se trasladó a su obra en expresiones que criticaron las primicias del nuevo siglo: la decadencia social, la habilidad innata del hombre por la indiferencia, la degradación, la incomunicación y el desarraigo social. Todo ello enfocado a través de una visión crítica, aguda, descarnada, irónica, a veces humorística, de la precaria realidad social mundial. El profundo inconformismo que sentían estos escritores por el estado del espíritu de su época resultó en una producción literaria igual de tajante en su intención. En una literatura que presentó nuevas posibilidades en el lenguaje, la composición y el pensamiento. Esta generación, que nació junto con el siglo, escoltada por dos flancos históricos muy diferentes, con una fuerte herencia cultural, siendo testigo de los aplastantes inicios de la modernidad y anticipando las consecuencias que traería la urbanización masiva, se volcó hacia una escritura subjetivista que interiorizó sus

³ En esta investigación se incluye a Juan Carlos Onetti en el grupo de escritores atípicos porque se cree que los principios artísticos y la vena literaria es afín a la obra de los “escritores malditos” latinoamericanos que comparten una estética de la degradación. El mismo Onetti lo dijo con toda razón: “Cuando se dio el *boom* yo ya había escrito y mucho y era conocido. Por eso digo que tengo nada que ver con él. El *boom* me arrastró a mí y lo hicieron los jóvenes.” Cfr. Norma Klahn y Wilfrido Corral (comp.), “Literatura ida y vuelta” en *Los novelistas como críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 543.

⁴ Pareciera que por estos años la crítica no tuvo ojos más que para el nacionalismo literario, destacando obras como “*Huasipungo* (1934) y *Huayrapamushcas* (1948) de Jorge Icaza, de los novelistas ecuatorianos del grupo Guayaquil [Rojas (1948), Ribadeneira (1958) y Heise (1975)] y la de Ciro Alegría, *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1937), y especialmente, *El mundo es ancho y ajeno* (1941)” en Cedomil Goic, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 387.

preocupaciones literarias y humanas en una literatura introspectiva, personal e íntima, radicalmente diferente a la que se acostumbraba.

Explica Alejo Carpentier, en una conferencia impartida en Yale en 1980, que a partir de los años cincuenta se dió una producción narrativa de una importancia irrefutable por parte de una generación nueva de novelistas que “enfocan las realidades americanas desde ángulos nuevos” (se refiere aquí al *boom*)⁵. Una mayor libertad de expresión y fabulación es el rasgo que los caracteriza, además de la común meta de construir un idioma (español) propio. Carpentier habla de una supuesta necesidad epocal por “dinamitar el idioma” sentida por algunos escritores, sobre todo ingleses o franceses como Beckett con su experimentación con el francés o Joyce con su *Finnegans Wake* (1939). Es decir, explotar y explorar las limitaciones lingüísticas del idioma para escribir con mayor libertad y personalidad poética.

Carpentier afirma que los escritores latinoamericanos: “no hemos sentido la necesidad de hacer explotar el idioma por el sólo hecho de que nosotros mismos nos estamos forjando nuestro instrumento de trabajo.”⁶ De su reflexión se entiende que para el siglo XX la identidad idiomática-literaria de América Latina no estaba definida aún. El continente asumió primero el castellano como idioma de conquista, adaptó la cosmovisión e idiosincrasia nativa a la forma extranjera y trató de hablar y escribir el idioma como lo haría un español. El proceso evolutivo del lenguaje se había estancado en este punto y para el siglo XX era evidente la necesidad de un idioma propio, de crear un español que aceptara y celebrara el mestizaje latinoamericano e incluyera los nuevos fenómenos lingüísticos. Juan Carlos Onetti explica esta misma situación en “Réquiem por Faulkner”:

Pero no hay aún una literatura nuestra, no tenemos un libro donde podamos encontrarnos. Ausencia que puede achacarse al instrumento empleado para la tarea. El lenguaje es por lo general un grotesco remedo del que está en uso en España o un calco de la lengua francesa, blanca, brillante y sin esperanzas. No tenemos nuestro idioma; por lo menos no es posible leerlo. La creencia de que el idioma platense es el de los autores nativistas resulta ingenua de puro falsa. No se trata de tomar versiones taquigráficas para los diálogos de los personajes. Esto es color local, al uso de los turistas que no tenemos. Se trata del lenguaje del escritor; cuando aquel no nace de su tierra, espontáneo e inconfundible, como un fruto del árbol, no es instrumento apto

⁵ Cfr. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Coloquio de Yale, Comp. y pról. de Roberto González Echevarría, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1985, pp. 19-48.

⁶ *Ídem*.

para la expresión total. No hay refinamiento del estilo capaz de suplir esta impotencia ingénita.⁷

Según Carpentier, los escritores precursores del *boom* y los del *boom*, se esforzaron por individualizar sus estilos, moldearon diferentes tipos de español; así el de Cortázar no se parece al de García Márquez, el de Márquez al de Carlos Fuentes, ni el de Fuentes al de Onetti, o el de Onetti al de Rulfo. Sin embargo, apunta Carpentier: “al forjar nuestro idioma hemos logrado crear una suerte de modo de expresión que nos ha situado muy lejos del castellano tradicional” porque el escritor latinoamericano admitió también “nuevas estructuras sintácticas, neologismos de la vida moderna, anglicismos y galicismos de uso corriente y los tipicismos, las voces de carácter local.”⁸ Este es definitivamente uno de los mayores méritos tanto de los precursores como de los escritores del *boom*, que al enfrentarse con la realidad impuesta por el cambio de siglo renovaron la literatura latinoamericana al mismo tiempo que establecieron su idioma de expresión. Y si se piensa con cuidado, no pudo haberse logrado tal renovación literaria sin la respectiva renovación idiomática.

Luis Harss hizo una importante recopilación crítica de la generación que consolidó la narrativa contemporánea latinoamericana. En *Los nuestros* (1964) trazó el perfil literario de los escritores de mayor presencia y antologó las entrevistas que hizo a cada uno de ellos. Incluyó a Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, João Guimarães Rosa, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa. En esos años su trabajo fue fundamental, primero para conocer y luego para entender el perfil creativo y la línea literaria de cada escritor, pues no todos ellos fueron leídos y apreciados por la crítica y los lectores como debieron. Actualmente su trabajo es una valiosa semblanza para recordar el lugar que ocupaba cada uno de ellos en las letras latinoamericanas y las aportaciones hechas a la entonces recién nacida novela moderna latinoamericana.

Según Harss, a inicios del siglo XX la poesía estaba al frente de la literatura; la novela, por el contrario, estaba estancada, no se arriesgaba, era una escritura privada, frívola y superficial, más que una necesidad vital. Todavía no se ponía la mirada y menos la pluma en la interioridad. En palabras de Luis Harss: “faltaba el fundamento, la infraestructura cultural

⁷ Juan Carlos Onetti, “Réquiem por Faulkner” pp. 18-19, en Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, México, Debolsillo, 2016, p. 58.

⁸ Roberto González Echevarría, *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, op. cit., p. 34.

que la novela necesita para funcionar.”⁹ En la introducción a su antología hace una revisión histórica por la tradición de la novela latinoamericana desde los primeros esbozos novelísticos del siglo XIX, que son ejemplos de esta escritura frívola presa de la tradición decimonónica.¹⁰

De acuerdo con Harss, la revolución de la novela moderna empezó incipientemente a ver la luz hasta la década de los veinte, en su mayoría novelas regionales que conservaron el dominio literario hasta los años treinta. Jorge Amado, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Ricardo Güiraldes, Miguel Ángel Asturias, Jorge Icaza, José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Eduardo Mallea entre otros; todos “marcan una etapa en la vida de nuestra novela, fervorosa y apasionada siempre en sus manifestaciones, pero al mismo tiempo inocentemente autoritaria, declamatoria y hasta demagógica.”¹¹ Latinoamérica se encontraba en una época de crisis cultural demorada en una “novela ingenua y retórica, fatalista o ilusionada, pero inocente en su visión; demasiado ambiciosa en sus aspiraciones sociales y demasiado modesta en sus objetivos íntimos, que a veces apenas descubría. Sus preocupaciones eran fundamentalmente extraliterarias.”¹²

En esos mismos años, pero de forma subyacente se empezó a reconocer “otro tipo de escritor” que ya había hecho raras apariciones desde fines del siglo XIX.¹³ Esta otra familia literaria prefería la penumbra, la discreción, cierto anonimato y reserva pública, voluntariamente marginada de los centros literarios, con preocupaciones muy específicas de la condición humana, sobre todo en sus manifestaciones más negativas y grotescas, con una certera habilidad para retratar la subjetividad de la mente y la imaginación —esos truculentos

⁹ Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1964, p. 10.

¹⁰ Desde que nació la novela en Latinoamérica, en México, en la segunda década del siglo XIX con *El periquillo sarniento* de Fernández de Lizardi, una mezcla entre la sátira, el folletín y la picaresca; justo cuando las influencias extranjeras se hicieron más presentes y ampliaron los conocimientos técnicos y empezaron a sonar nombres como Bécquer, Chateaubriand, Lamartine, Walter Scott, Goethe, Dumas etc. Con la gran ola de novela rosa influenciada por la romántica europea, encabezada por *María* de Jorge Isaacs. La prosa de contenido histórico como *Amalia* de José Mármol, los ensayos: *Facundo* de Sarmiento, *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, la epopeya gaucha de *Martin Fierro* etc. Hasta que la narrativa estuvo sujeta a muchas influencias externas diferentes y conoció las escuelas francesas realista y naturalista de Balzac, Maupassant, Flaubert y Zola. Según Harss, en Brasil se adoptó el realismo psicológico de Eça de Queiroz y adoptó también tintes sociales, de denuncia, inspirados por las revoluciones e independencias latinoamericanas en novelas indigenistas, criollistas y regionalistas. Cfr. Luis Harss, *op. cit.*, pp. 9-50.

¹¹ *Ibidem*. p. 16.

¹² *Ibidem*. p. 21.

¹³ La exclusión política y literaria fue la marca de estos escritores de transición, descentralizados, irregulares, excepciones a la norma, que se entregaron a escribir una obra que legara algo diferente a la literatura hispanoamericana, en lugar de hacerse publicidad y relaciones en los altos vuelos literarios.

abismos interiores que tientan al hombre— sumado a un gusto obsesivo por las fantasías imposibles, la extrañeza del revés de las cosas, la observación minuciosa de lo oculto y un ojo crítico para diseccionarlo en un profundo proceso introspectivo del yo.¹⁴

Para Harss, este tipo de escritor veía “el arte y la vida [como] una unidad indivisible [que] se vivían juntas.”¹⁵ Inaugura este linaje con Machado de Assis (excepción a su época) maestro en confrontar matices e impulsos humanos, realidades y apariencias a través de la subjetivación y autoobservación; obras como *El alienista* (1882) y *Memorias póstumas de Bras Cubas* (1881) son augurios del nuevo siglo en la literatura brasileña. A él le siguen Horacio Quiroga con los inquietantes *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), “el Leopoldo Lugones de los cuentos fantásticos, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, y el primer gran novelista moderno del siglo XX,”¹⁶ Roberto Arlt, que fijaba su pluma en una Latinoamérica marginal, degradada y oscura. Nacido en 1900, maestro y gran influencia de Juan Carlos Onetti, agudo cronista de la decadencia y la maldad en *Los siete locos* (1929) o *El jorobadito* (1933) inauguró la generación precursora de la nueva novela latinoamericana y descubrió “una ciudad y el idioma que la expresaba. Fue Arlt el que introdujo en la literatura argentina no sólo verdaderos paisajes porteños sino el lunfardo callejero, el habla sagrada y profana de los barrios bajos en la [cual] late el corazón de la ciudad.”¹⁷

Así evolucionó la novela latinoamericana en los centros literarios más importantes, México, Brasil, Buenos Aires, Montevideo y Madrid. Donde se publicaron novelas que establecieron las primeras innovaciones en los modelos narrativos y perfilaron los rasgos que serán retomados en el *boom*. En *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* (1988)

¹⁴ Un fenómeno que sacudió el panorama literario y se convirtió en el referente más claro de esta reorganización intelectual de la generación fue Leopoldo Marechal, que sorprendió con *Adán Buenosayres* en 1948 tras dieciocho años de trabajo. Una obra compleja con miras a la novela total, que explota el lenguaje y abarca las contradicciones históricas e ideológicas de la época. “Una odisea porteña —con ecos del *Ulises* de Joyce— y una alegoría dantesca, en la que no falta un descenso al infierno, aquí llamado Cacodelphia, «la ciudad atormentada...urbe sólo visible para los ojos del intelecto» que el autor define como «una configuración de la Buenos Aires visible [*topos* de la ciudad como lugar mítico].»” Cfr. Luis Harss, *op. cit.*, p. 28. Esta novela, que mezcla hechos reales, con sueños, alucinaciones y recuerdos; construcciones que se oponen a la realidad y llevan al protagonista, Adán, a un viaje interno, poético, donde los contrarios resumen la pesadilla de la realidad argentina. Con esta novela, Marechal destruye la literatura argentina tradicional tan tibia y superficial.

¹⁵ *Ibidem*, p. 23. Es interesante destacar esta acotación de Harss respecto al nuevo tipo de escritor contemporáneo que veía el arte y la vida como partes activas de un todo indivisible. Aún más para los fines de este análisis de *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, ya que la premisa de la novela es precisamente el encuentro entre arte y vida a través de un hombre que ejerce el poder de la imaginación sobre la realidad.

¹⁶ Luis Harss, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷ *Ídem*.

Cedomil Goic enlista las obras clave de esta transición: “M. L. Bombal *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938), Onetti *El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1941), *Para esta noche* (1941), Bioy Casares *La invención de Morel* (1940), *Plan de evasión* (1945), Sabato *El túnel* (1948).” Estas novelas anticipan los temas que posteriormente serán afinados: “la representación de mundos ambiguos y postulaciones de realidad sujeta a la decepción y a la indeterminación de lo real.¹⁸ Los años que corren de 1950 a 1965, según Goic, son el periodo de plenitud de esta generación, con producciones capitales como *La vida breve* (1950) de Onetti, *El sueño de los héroes* (1954) de Bioy Casares, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *Hijo de hombre* (1959) de Roa Bastos, *Rayuela* (1963) de Cortázar, y *Sobre héroes y tumbas* (1962) de Sábato. Con estas obras, la literatura hispanoamericana superó definitivamente los moldes y recursos tradicionalistas, concentró su atención en los nuevos referentes sociales y humanos que exigía el inicio de siglo y encontró formas de representación más adecuadas a la emancipación intelectual y artística del siglo XX.

El común denominador de estos escritores es la preocupación esencial por lo intraliterario. Se involucraron más con su material, el lenguaje, y las experiencias de vida se volvieron indispensables para sus argumentos; el proceso de composición y estructura de la novela, ahora totalmente consciente, se volvió la condición *sine qua non* de la obra. De los años treinta a los setenta la novela latinoamericana evolucionó a pasos agigantados, la atención al detalle de Cortázar, la técnica de Vargas Llosa, la plasticidad de Onetti, la fantasía de Márquez, la claridad de Asturias o la complejidad Borges eran algo que no existía décadas atrás. El escritor adoptó una seria responsabilidad por escribir profesionalmente una obra de arte, no novelas para el entretenimiento. El ejercicio de la escritura se volvió un trabajo increíblemente riguroso, específico y calculado.

Las influencias de la novela norteamericana, inglesa y francesa fueron las de mayor peso para la generación: Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Joyce, Camus y Sartre tuvieron un impacto importante en la escritura de los latinoamericanos. Dada la gran receptividad de las formas extranjeras fusionadas a los estilos personales de nuestros escritores se escribieron todo tipo de combinaciones: *Cien años de soledad* (1967), *La ciudad y los perros* (1962), *La*

¹⁸ Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, tomo 3, Época contemporánea. Barcelona, Crítica, 1988, p. 387.

casa verde (1966), *La región más transparente* (1959), *Rayuela* (1963), *El astillero* (1961), *El reino de este mundo* (1949) o *Paradiso* (1966).

Harss hace una observación importante: que en los últimos años “nuestra narrativa ha tratado de encontrar el punto de confluencia de lo mítico y lo personal, lo social y lo subjetivo, lo histórico y lo metafísico, [lo exterior y lo interior]. El localismo ya no contradice el universalismo.”¹⁹ Los escritores latinoamericanos se sienten parte del mundo moderno, la exclusión localista decimonónica desaparece y se da a conocer una literatura consciente de sus orígenes, nacida de la mezcla, pero que ha forjado un carácter e identidad propia. Novelas como “*Rayuela*, *La vida breve*, *Grande sertão: veredas*, *El siglo de las luces*” lo demuestran. Lo que Harss llamaba “literatura geográfica”, la “novela de la tierra” y la idea de que en ella radicaba la identidad y autenticidad de la literatura latinoamericana queda superada. Aunque los temas y estilos pueden ser muy diferentes entre sí —Carpentier y Fuentes de Onetti o Rulfo, Vargas Llosa de Márquez, o Cortázar y Borges de Asturias— se reconciliaron en un esfuerzo común de unidad cultural latinoamericana —en un modo nuevo de expresión, en una novela más completa, dueña de sí misma— la tradición y la ruptura.

Las palabras de Carpentier respecto a “dinamitar el idioma” vuelven a cobrar sentido cuando nos percatamos de que: “el hecho de que nuestra literatura ande por las calles como nunca antes significa que su lenguaje se está enriqueciendo constantemente en todos los niveles y se está haciendo más natural e instintivo.”²⁰ Harss dice que “la frescura de Rulfo y Márquez adquiere una pureza casi clásica, [en] Fuentes y Vargas Llosa se ha vuelto barroco, Onetti se ha fabricado su propia retórica”, Cortázar lo ha deconstruido. Pero la preocupación esencial por hacer del lenguaje su principal herramienta de experimentación es una constante en cada uno de ellos.²¹

¹⁹ *Ibidem*, p. 45.

²⁰ *Ídem*.

²¹ El rumbo que tomó el *boom* y la iniciativa de renovar la novela latinoamericana para convertirse, según las palabras de Harss “en un fenómeno, que tiene más que ver con una revolución editorial y publicitaria que con un verdadero florecimiento creativo” podría discutirse desde varias vertientes. Lo cierto es que la eficaz divulgación editorial les dio a los escritores mayor oportunidad de circulación dentro y fuera de la frontera continental. Los escritores tuvieron la oportunidad de saber más rápidamente qué escribían sus coterráneos en Latinoamérica, además de ser traducidos a otros idiomas y aspirar a becas y premios internacionales. Luis Harss destaca otro evento importante del auge editorial, ahora las casas editoras “esas fortalezas del bien pensar que tradicionalmente se mantienen saqueando las tumbas prehistóricas, están más dispuestas que antes a arriesgarse con el talento local.” Este simple hecho favorecerá de ahora en más a los próximos autores emergentes, a su lectura y crítica; y a los que ya estaban consolidados como figuras literarias respetadas los pone bajo la mirada

1.2 La novela existencialista del Cono Sur

La literatura existencialista latinoamericana es una adaptación al contexto de América Latina de la literatura existencial francesa. Jean Paul Sartre y Albert Camus, dos grandes influencias en la literatura hispanoamericana, son recordados por pertenecer, junto a Simone de Beauvoir, a la escuela francesa existencialista. Su trabajo de ficción realizó de forma literaria los planteamientos de sus doctrinas filosóficas en novelas como *La náusea* (1938) o *El extranjero* (1942). Este tipo de textos, de moda en Francia y Europa, fueron difundidos en Hispanoamérica por las publicaciones de la revista *Sur*.²²

La novela latinoamericana de tipo existencialista no fue un fenómeno que se diera en todo el continente. David García Pérez en su “Tríptico del pensamiento existencialista en la literatura latinoamericana” (2005) lo limita exclusivamente a la zona del Cono Sur: Chile, Argentina y Uruguay; y a tres nombres: Arlt, Onetti y Sabato. Pero, ¿por qué se puede decir que sólo en esta región de América Latina hay literatura existencial como tal y no en otros países de habla hispana? Según García Pérez, el reducido mestizaje con los pueblos nativos y la constante inmigración europea los distanciaron culturalmente de sus coterráneos y con el tiempo les dio un carácter inconfundiblemente occidental, ausente en los demás países latinoamericanos. “La reflexión existencialista, consciente o no, aparece como un signo cultural que identifica a esta parte de Latinoamérica.”²³

Antes de entrar en los detalles de la literatura existencial, es preciso definir el existencialismo como corriente filosófica. En la mitad del siglo XX hubo en Francia, tanto en la filosofía como en la literatura, una ola del pensamiento existencialista como continuación de la primera escuela alemana representada por Soren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger y Karl Jaspers. El existencialismo no tiene una única definición, pues las posturas filosóficas discrepan entre autores y épocas. “Existen posturas críticas que señalan que el existencialismo no es una manera de hacer filosofía, sino una especie de moda, incluso como una corriente más dentro de la vanguardia. [En especial si el existencialismo

pública donde tendrán que seguir demostrando su competitividad literaria. Juan Carlos Onetti, aunque no se le considere parte del *boom*, se benefició de él indirectamente. Cfr. Luis Harss, *op. cit.*, pp. 41- 44.

²² Cfr. David García Pérez, “Tríptico del pensamiento existencialista en la literatura latinoamericana del siglo XX: Arlt, Onetti y Sábato”, en *Puerta al tiempo: literatura latinoamericana del siglo XX*, coord. Maricruz Castro Ricalde, México, Tecnológico de Monterrey, Campus Edo. Méx. Porrúa, 2005.

²³ *Ibidem*, p. 191.

recurrió] al ensayo filosófico y la literatura”²⁴ para su exposición. Lo que sí está claro es que el existencialismo atiende a una problemática esencial de la condición humana: responder a las preguntas ¿quién soy, por qué existo y cuál es el propósito de la vida? El existencialismo sartreano abreviado en su famosa máxima: “La existencia precede a la esencia” hace recaer en el hombre todo el peso de la responsabilidad de su existencia. Para Sartre no existe el determinismo, ningún tipo de juicio *a priori* ni vida completamente dada y fija. El hombre existe antes de poder ser definido por algún concepto: “surge en el mundo, vive y después se define.”²⁵ Es precisamente en esta idea donde se encuentran las coincidencias con Juan Carlos Onetti.

El hombre, su vida y su destino son una página en blanco por llenar, que dependen entera y únicamente de sus acciones y elecciones para ser. En palabras de Sartre, el existencialismo pone “a todo hombre en posesión de lo que es”, como único creador y rector de su existencia. La famosa angustia existencial surge de tener que enfrentar una pluralidad de posibilidades y una gama igual de resultados ante los que se tiene que tomar una decisión. Así, este desamparo o incertidumbre se vuelve una especie de motor de supervivencia para que el hombre elija y construya su propio ser. Por extensión, para el existencialismo no hay moral debido a la falta de un camino correcto ya trazado. Si todas las circunstancias son diferentes y particulares, las decisiones que se tomen serán adecuadas en tanto se adaptan a ellas. Sartre dijo: “El hombre está condenado a cada instante a inventar al hombre”²⁶, su realidad se construye en la medida en que se realiza y la vida se convierte en un proyecto en constante realización, en un conjunto de actos consecutivos. Por un momento es posible escuchar el eco onettiano en las palabras de Sartre.

La actitud existencialista del hombre frente al siglo XX es el origen de pensamientos pesimistas y negativos, pero también más realistas de la condición humana. El tipo de mundo que construiría un hombre que percibe con tanta claridad los bruscos cambios de la modernidad, sería en primer término una aguda parodia de la realidad al poner el dedo en la llaga de la deshumanización, y, por otro lado, la construcción de mundos imaginarios que faciliten un escape de la abrumadora realidad.

²⁴ *Ibidem*, p. 189.

²⁵ Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 2006, p. 33.

²⁶ *Ibidem*. p. 43.

En el artículo de García Pérez, se propone a Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti y Ernesto Sabato como los únicos escritores suramericanos que dan un corte existencial a su escritura. Capturan el pesimismo y la decadencia de la modernidad y sus síntomas en una “narrativa cruel por naturaleza.” Los centros de explosión urbana y artística que recibieron la influencia directa de Europa y fueron la cuna del pensamiento existencial latinoamericano fueron Buenos Aires y Montevideo.²⁷ Estas dos ciudades tuvieron ventajas culturales, sociales y económicas significativas debido al proceso de urbanización que se dio con mucha mayor fuerza y rapidez. Fue el factor clave que a la larga los apartó de otras ciudades. Este avance significó la creación de un concepto nuevo en el imaginario literario latinoamericano: la urbe, espacio geográfico y simbólico, escenario de la condición existencial. Ya se había mencionado antes *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal y la alegoría que construye en torno a Buenos Aires como ciudad infernal atormentada y degradada. Arlt y Sabato localizaron su malestar existencial en Buenos Aires y Montevideo; por su parte, Onetti la encontró en la utópica Santa María, lugar ficticio inspirado en ambos lados del Río de la Plata, producto de la nostalgia de las dos ciudades.

Dos grandes personajes de la novela moderna son la ciudad y el hombre: “la urbe se halla en franca confrontación con el hombre, lo reta constantemente hasta modelar o destruir su entendimiento.”²⁸ Pero en la novela existencialista la ciudad no se conforma con provocar al hombre, sino que lo somete a una inacabable y viciosa farsa social, transformando a los personajes en antihéroes desgarrados por la conciencia de la existencia. De acuerdo con García Pérez, el objetivo de este tipo de novela es “cuestionar el modo en que la vida moderna [y] las grandes ciudades, destruyen el sentido moral y las capacidades sensitivas del hombre”.²⁹ Lo importante de la novela existencialista es que pone en marcha un ejercicio de percepción y cómo esta modifica el sentir y el pensar de la realidad.

Las ciudades descritas por Arlt, Onetti o Sabato son vistas con tristeza y pesimismo porque son el corazón de la decadencia humana. Los callejones, cafés, bares, prostíbulos y fábricas son los lugares de concentración de la perfidia social que devora todo rastro de humanidad. La vida moderna urbana destruye el sentido moral y humano en un proceso de degradación que lleva al hombre a cometer actos destructivos contra sí mismo y los otros:

²⁷ Cfr. García Pérez, 2005.

²⁸ *Ibidem*, p. 192.

²⁹ *Ibidem*. p. 203.

“la novela existencialista se identifica con la creación del antihéroe: un ser que ante la negatividad de su existencia se asume como derrotado, pero toma un papel que lo coloca como juez severo de quienes lo rodean.”³⁰ Los personajes son criminales, asesinos, desempleados, enfermos, ladrones y mediocres que viven agobiados por la vida, pero no han perdido un sentido profundo de reflexión y crítica, a pesar de estar atados a la náusea existencial.

En 1926 Arlt, “quizá nuestro primer existencialista pleno”, como diría García Pérez, publicó su novela *El juguete rabioso*, “la primera novela urbana de Latinoamérica” en la cual aparece el primer antihéroe bonaerense, Silvio Aster, prototipo del fracaso y la degradación. Esta novela trata los planteamientos existencialistas que desarrollaría a lo largo de su obra, sobre todo en *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), y que servirían de guía creativa a Onetti y Sabato.

Los personajes de la novela existencialista perciben la vida y el tiempo como enemigos que los asedian y les hacen recordar constantemente el sinsentido de los constructos sociales. La muerte para un existencialista equivale al escape de la fatal cárcel y serie de fracasos acumulados, y sólo eventual y momentáneamente encuentran cierto consuelo y sentido en el arte, la locura, la fabulación, el sueño o el amor, aunque casi siempre estos intentos son igualmente destruidos. Mientras más indagan, exploran o intentan liberarse de su condición, “la herida espiritual”³¹ se hace más grande y se atollan en la tragedia de existir y no saber para qué.

La novela existencialista es una profunda disertación sobre el choque frontal e inevitable del hombre con el mundo, se vuelve un espejo de la realidad en el que se cuestiona con gravedad la disonancia entre pensamiento y acción. Brinda la posibilidad al autor de desdoblarse dentro de su obra, introducirse como personaje, espectador o autor ficticio al mismo tiempo, y leer e interpretar desde otros ángulos su visión del mundo. Los espacios se restringen, oprimen y limitan a los personajes, los objetos materiales se vuelven correlatos de las crisis existenciales de los personajes, se construyen barreras que aíslan lo exterior de lo interior, y como contrapeso se crean espacios alternos de escape o fuga.³² La atmósfera que logran las novelas existencialistas es la de un mundo incomunicado, oprimido,

³⁰ *Ibidem.* p. 194.

³¹ *Ibidem.* p. 198.

³² *Ibidem.* pp. 198-199.

desapegado e indiferente, donde se han agotado los móviles éticos, humanos y artísticos que puedan salvar a los hombres.

Pensemos en algunos protagonistas de la obra onettiana, el narrador del cuento “Bienvenido, Bob” se regodea en recibir a un nuevo miembro en “el sucio mundo de los hombres”; Larsen, apodado “Juntacadáveres”, vive a costa de mujeres degradadas y prostitutas; Díaz Grey, médico corrupto que trafica con morfina en Santa María; Aránzuru un porteño marginado que busca desesperadamente huir de Buenos Aires; Ossorio intenta escapar de una ciudad sitiada que sufre los últimos efectos de la guerra civil española; Brausen y Linacero se fugan de la realidad a la imaginación; Jorge Malabia, es la representación de la adolescencia degradada; Goerdel, encarnación de la muerte y el mal; Medina, Quinteros, el príncipe Orloff, Bergner, son todos ejemplos de la estética existencialista de la obra de Onetti.

Vemos en novelas como *El pozo* (1939) de Onetti, *El túnel* (1948) de Sabato y el cuento “Escritor fracasado” (1933) de Arlt, el tratamiento de un gran tópico de la literatura desde la mirada existencial: la salvación por medio del arte. En *El pozo* se relatan las imaginaciones y fantasías de Eladio Linacero, un hombre que necesita encontrar sentido a una existencia mediocre y sólo lo logra momentáneamente en la ficción. En *El túnel*, se narra la historia de un pintor fracasado, Juan Pablo Castel, que asesina a María Iribarne, la mujer de la que está enamorado, para librar al mundo de su maldad. En “Escritor fracasado” el personaje conoce el fracaso como escritor al ser abandonado por su musa una vez alcanzada cierta fama. La severa autocrítica de la calidad de su trabajo y una cruel introspección de su vida lo empujan al asilamiento y la deshumanización.

Tal como “Nietzsche manifiesta en el *Nacimiento de la tragedia* (1872) que la náusea que nace en el hombre sensible sólo puede ser combatida con el arte, del mismo modo Arlt, Onetti [...] y Sabato apuestan que los campos del arte pueden rescatar al hombre de las embestidas de la tragedia que significa vivir en un mundo absurdo,”³³ aunque no siempre tengan éxito. La premisa de *La vida breve* es justamente la salvación por medio del arte. En palabras de García Pérez:

Brausen es la culminación de la propuesta de Onetti sobre el antihéroe, pues se convierte en una especie de dios decrepito en franca decadencia, referencia obligada

³³ *Ibidem.* p. 207.

de la caída moral del hombre que puede ser literal o insinuada. Personaje emblemático de la ciudad, la angustia de Brausen está dada de manera inmediata por la mediocridad y el fracaso de su vida como marido, como profesional y como ser humano. Con este personaje, el escritor uruguayo pretendía exponer el absurdo en que vive la casi totalidad del género humano.³⁴

1.3. El mito en torno a Onetti y *La vida breve*

Juan Carlos Onetti (1909-1994), “el lobo estepario de las letras uruguayas”, como le decía Luis Harss, pertenece al grupo de intelectuales atípicos y marginados de los centros literarios hispanoamericanos. Salido del seno de una “generación perdida que alcanzó la madurez en 1940,”³⁵ marcado por la crisis política de los años treinta y cuarenta en Uruguay y Argentina; su obra literaria y periodística refleja la marca del siglo XX (pues vivió esos cien años casi de principio a fin), retratando el interior del hombre de ciudad como encarnación de todo lo ambiguo e inaprensible del mundo moderno; matizado en una visión particularmente cruel, angustiada y cínica de la realidad y la naturaleza humana. Los tópicos centrales de su obra son el dialogismo entre ficción y realidad, la nostalgia del pasado, la maldad, la soledad, la incomunicación, el fracaso, la culpa, la alienación, lo absurdo e ilusorio de la realidad; en personajes y narradores que buscan desesperadamente una última oportunidad para reconstruir, afirmar, redimir o condenar su existencia.

Juan Carlos Onetti es recordado como el reservado, cáustico, taciturno y hermético escritor. Pero todos estos rasgos no deberían ser considerados negativos en su equivalente manifestación narrativa, sino que deberían ser apreciados como una forma descarnadamente auténtica y personal de caracterizar el tono de su prosa, de “individuar” el idioma como decía Carpentier. En la correspondencia con el pintor y crítico de arte Julio E. Payró, *Cartas de un joven escritor* (2009), el mismo Onetti, hablando de una primera versión de *El pozo* (1939), describe su estilo literario de esta forma: “pero siento aquí algo de aquello que Anatole France llamaba belleza invisible; una cosa de comunicación, brutal, sucia, espesa, lo que quiera, pero

³⁴ *Ibidem.* p. 200.

³⁵ Luis Harss, *op. cit.*, p. 215.

que me parece mil veces más verdadera, más mía, más caliente, que todas las bellas cosas que pudiera escribir.”³⁶

Con esta idea generalizada entre críticos y lectores de una literatura sucia y espesa; conocido, pero insuficientemente leído, se extendió el mito de Juan Carlos Onetti, el sombrío y pesimista escritor. Tiempo después, cuando su trabajo empezó a ser reconocido y mejor valorado surgió más información, producto de entrevistas, conferencias y anécdotas, que ayudó a seguir perfilando esa extraña figura de las letras latinoamericanas. Recuerda Dorotea Muhr, viuda del escritor, violinista de profesión, en el preámbulo “Se llamaba Onetti”—que alude a la extraña aparición del escritor como personaje en una de sus mejores novelas, *La vida breve* (1950)— en la edición de El Colegio de México en homenaje al centenario de su nacimiento, lo acertado del retrato que Luis Harss hace de Onetti en la entrevista que tuvieron en 1950:

En la lenta llovizna, metido en un voluminoso abrigo, doblado bajo el peso de la ciudad, opaco, un sonámbulo en la noche insomne. Como la ciudad, lleva con fatiga la carga de los años. Es alto, enjuto, con mechones blancos en el pelo gris, ojos desvelados, labios torcidos en una mueca dolorosa, alta frente profesoral, las huellas de la renuncia y el desgano en su andar de oficinista envejecido.³⁷

La carga autobiográfica puede no ser relevante o necesaria para la lectura y análisis de muchos escritores, pero definitivamente no es el caso de Juan Carlos Onetti: “la estética de Onetti es inseparable de su vida” afirma Hugo J. Verani en el prólogo a *Cartas de un joven escritor*. En la carta cincuenta y dos, Onetti redacta un sobrecogedor autorretrato en el que reflexiona sobre su incapacidad para afrontar el mundo real: “Yo soy un tipo sin relación con el mundo. El cerebro no me da para entender de verdad lo que estoy viviendo, las gentes ni las cosas ni un corno. Todo me resulta como entre sueños y no hay forma de despertar. Esto me tiene mal; en consecuencia, tengo que escribir y escribir y escribir.”³⁸

Es revelador lo contundente de su descripción e inevitable pensar que este conflicto esencial se repite en los personajes de sus ficciones. Onetti encontró en la escritura un lugar para reflexionar, entender y ordenar sus experiencias; poner en palabras emociones, deseos

³⁶ Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor, correspondencia con Julio E. Payró*, México, Ediciones Trilce, 2009, p. 102.

³⁷ Rose Corral (ed.), *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-1994)*, México, El Colegio de México, Centro de estudios Lingüísticos y Literarios, 2012, p. 17.

³⁸ Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor, op cit.*, p. 141.

y pensamientos. A partir de esta reveladora sentencia de su carácter, Onetti descubre el tema que explorará obsesivamente a lo largo de su literatura: el enfrentamiento entre la ficción y la realidad, entre el arte y la vida, la forma en que la imaginación desarticula y potencia la realidad, pero al mismo tiempo permite conocerla.

Mario Vargas Llosa habla extensamente de esta cuestión en su estudio *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti* (2008). La ficción, muy diferente de la realidad objetiva, es una realidad alterna, inspirada en ella, pero superada gracias a las infinitas posibilidades que brinda la creación. Es el espacio de la potencia, o en palabras de Vargas Llosa:

no es la vida sino una réplica de la vida que la fantasía de los seres humanos ha construido añadiéndole algo que la vida no tiene, un complemento o dimensión que es precisamente lo ficticio de la ficción, aquello de lo que la vida real carece, pero que deseábamos que tuviera, y para poder tenerlo debimos inventarlo a fin de vivirlo en el sueño lúcido en el que se viven las ficciones.³⁹

La literatura de Onetti es esencialmente vivencial, ya vimos que su carácter y personalidad oscuros tuvo paralelo directo en su estilo narrativo, que la incapacidad de enfrentar el mundo exterior lo empujó a la fabulación de mundos imaginarios donde era posible rehacer a su antojo la vida. Así como sus personajes encuentran paz momentánea en la inmersión y fuga a la ficción, Onetti encuentra en la creación literaria la única forma de dar sentido a su vida. Dorotea Muhr recuerda en “Me duelen las ventanas” —un preámbulo para el primer volumen de las obras completas de Onetti editado por Hortensia Campanella— estas recurrentes intromisiones de la realidad en la ficción, de la experiencia de vida de Onetti transmutada en su literatura:

Él hacía pocas distinciones entre la existencia y la imaginación, y componía parte de sus obras con fragmentos significativos de su propia experiencia. Recuerdo muchísimos de esos trazos biográficos y anécdotas que pasaron a sus escritos, como el amigo que al final de la noche solía emborracharse tanto que sus compañeros le pagaban a un taxista para que lo metiera en su casa, y que aparece en *Cuando entonces*: o la verdadera historia del preso del que se habla en el cuento titulado «Presencia».⁴⁰

³⁹ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 28-29.

⁴⁰ Dorotea Muhr, “Me duelen las ventanas” en Juan Carlos Onetti, *Obras completas I, Novelas I (1939-1954)*, edición de Hortensia Campanella, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. XXII.

En *La vida breve* (1950), novela fundacional en la obra de Onetti, asistimos simultáneamente al nacimiento de Santa María, la ciudad mítica intratextual que será el escenario de muchas otras novelas y cuentos del escritor; y a la narración de las desavenencias de Brausen, un publicista hastiado de su vida, su matrimonio y su trabajo que encuentra en la imaginación la única forma de reestablecer su realidad. La novela —que carece de grandes acciones épicas, y más bien diserta de forma lírica sobre los temas que plantea— retrata la pugna constante entre ficción y realidad, donde los límites entre ambas se diluyen —como decía Muhr— y los personajes vagan entre un mundo y otro, viviendo “vidas breves”, perdiendo la noción de la realidad.

No basta decir que *La vida breve* es una novela importante en la narrativa de Onetti; es la obra medular. En ella se funda Santa María, lugar que oscila entre el paraíso y el infierno, y donde se escenifica la visión social, cultural y humana del autor. Este espacio es la piedra fundante de donde se desprenderá su obra restante; en especial la saga sanmariana que comprende *La vida breve* (1950), *El Astillero* (1961) y *Juntacadaveres* (1964). Aunque *La vida breve* no es su primera ni última novela publicada es el eje central de su poética. Compendia los esbozos temáticos hechos en novelas como *El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1941), *Para esta noche* (1943), y prefigura ideas desarrolladas posteriormente, en *Los adioses* (1954), *Para una tumba sin nombre* (1959), *La cara de la desgracia* (1960), *El Astillero* (1961), *Dejemos hablar al viento* (1979) o *Cuando ya no importe* (1993).

Con el tiempo y las opiniones acumuladas de críticos, escritores, poetas y lectores de la obra de Juan Carlos Onetti se ha creado un imaginario en torno a su obra más importante. Mario Vargas Llosa afirma que: “*La vida breve* es la novela más trabajada de Onetti y una de las más ambiciosas de la literatura latinoamericana, de una audacia y originalidad comparables a las de los mejores narradores del siglo XX.”⁴¹ Emir Rodríguez Monegal recuerda de la entrevista que le hizo a Onetti en 1973 cómo se le ocurrió la idea de la novela: “Me acuerdo que estaba en Buenos Aires, viviendo en la calle Independencia 858, y un día que me iba a mi trabajo y mientras caminaba por el corredor de mi apartamento, me cayó así, del cielo. Y la vi. Me puse a escribirla desesperadamente.”⁴² En una conversación con Ramón

⁴¹ Vargas Llosa, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁴² Emir Rodríguez Monegal, “Conversación con Juan Carlos Onetti”, en Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, México, Debolsillo, 2016.

Chao, Onetti le aseguró que había inventado Santa María recordando un viaje a la provincia argentina de Entre Ríos:

Tuve allí una sensación de felicidad. Sólo fui una vez, ni un día completo y en pleno verano. Pero aún recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que se desplazaba y abordó la balsa, así como la sencillez de los habitantes, que no tienen nada que ver con los porteños. Más tarde necesité una ciudad para situar la acción de *La vida breve*, pues Perón había cortado las comunicaciones entre Montevideo y Buenos Aires. De modo que no podía situar la novela en Montevideo, por falta de información, ni tampoco en Buenos Aires, debido a la situación política de Argentina. Además, yo no estaba impregnado de la vida de Buenos Aires, que ya había sido descrita magistralmente por Roberto Arlt. Entonces me acordé de aquel viaje a Entre Ríos, del río Paraná y su barranco, con sus dos balsas que lo unían con Santa Fe. En esa ciudad, donde podía respirar sin temor, me sería posible situar las acciones que imaginara, podría sentir, crear, pues allí las cosas sucederían a mi antojo.⁴³

Dorotea Muhr revela dos anécdotas interesantes respecto a *La vida breve*. Ella conoció a Onetti cuando él llevaba escrita la mitad de la novela, pero por alguna razón estaba estancado y no encontraba forma de terminarla:

Juan me anunció que, como escritor, acababa de salir de un «pozo». Estaba por la mitad de *La vida breve* y no podía avanzar, pero de pronto «había entrado la violinista en la novela», y Juan me confesó que había reanudado la escritura con pasión, con alegría, con alivio. Hay que desconfiar de estas intromisiones de la realidad en la literatura: a pesar de que esa violinista era yo, la descripción física que el narrador hace de ella corresponde al cuerpo de mi hermana.

La segunda anécdota de Dolly Onetti refiere la ocasión en que, por mano del propio Onetti, se perdió el manuscrito de la novela: “me reprocho no haber podido salvar el manuscrito de *La vida breve*, que él tiró al fuego sin pensar en la posteridad, que para él no existía.”⁴⁴ El propio Onetti consideraba *La vida breve* su novela “más interesante”, la “más importante” para entender el resto de sus libros⁴⁵. Decía que era “un libro abierto” en el que “quería hablar de varias vidas breves, decir que varias personas podían llevar varias vidas breves. Al

⁴³ Hortensia Campanella, “Sobre «La vida breve»” en Juan Carlos Onetti, *Obras completas I. op. cit.*, p. 961. Es interesante comparar las descripciones que Onetti hace de la provincia de Entre Ríos en la entrevista con Chao y de Santa María en *La vida breve*. Las palabras que usa son las mismas: “Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río.” en “La vida breve”, *Obras completas I, op. cit.*, p. 429.

⁴⁴ Dorotea Muhr, “Me duelen las ventanas”, *op. cit.*, p. XIX.

⁴⁵ Luis Harss, “Juan Carlos Onetti o las sombras en la pared” *Los nuestros, op. cit.*, p. 228.

terminar una, empezaba la otra, sin principio ni fin.”⁴⁶ Por su parte, Luis Harss le llamaba: “el libro de los desdoblamientos”, un “monumento a la evasión”. Hortensia Campanella afirma que *La vida breve* “constituye la sinfonía completa que encierra todos los motivos que se desarrollarán luego en el resto de su obra.”⁴⁷

La novela ha inspirado también poemas como “La tierra breve de Onetti” de Ramón Pedros, “Santa María réquiem” de Juan Luis Llacer, o “La vida breve” de José Emilio Pacheco como homenaje a Santa María. Aquí el poema del mexicano:

Esta ciudad, de pronto, se inventa otro pasado.
El silencio está fuera de lugar.
Las casas son definitivamente de este mundo.
La noche se desploma sobre otra época.
El aire emponzoñado huele a campos antiguos.
Y todo se me vuelve aún más extraño
porque lo reconozco.
Porque ya de algún modo estuve aquí
(donde no he estado nunca).
Porque he perdido esta ciudad entrañable
que ahora recobro misteriosamente.
¿Y quién podría decirme la verdad en este cauteloso fin del mundo?
¿Estoy vivo en mi vida pero me adentro en una fantasmagoría?
¿O todo, a fuerza de ser real,
me está volviendo un azorado fantasma? ⁴⁸

Estos testimonios de la crítica, la metáfora musical que Campanella emplea para describirla, son prueba del imaginario que se ha proyectado en torno a *La vida breve* a lo largo de los años. Dan un vistazo del gran repertorio simbólico y conceptual que Onetti condensa en la novela y trabajará fragmentariamente en cuentos, *nouvelles* y novelas posteriores. Las impresiones que deja a los críticos esta gran obra literaria dan cuenta de la gran ambición técnica de Onetti. *La vida breve* es una compleja síntesis temática, estilística y poética de la obra total de Juan Carlos Onetti.

De acuerdo con el planteamiento de *La vida breve*, el protagonista, Juan María Brausen, un hombre atormentado por la inercia de su realidad, asume su poder creador como

⁴⁶ *Ídem.*

⁴⁷ Hortensia Campanella, “Sobre «La vida breve»” en Juan Carlos Onetti, *Obras completas I, op.cit.*, p. 963.

⁴⁸ Cfr. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, octubre-diciembre, núm. 292-294, 1974, p. 42.

forma temporal de liberación y hasta que entiende que ese es precisamente su propósito en la vida, imagina Santa María y al doctor Díaz Grey en un juego metaficcional que se complica en cada capítulo. Cada vez que Brausen acude a este mundo ficticio es para eludir su realidad al mismo tiempo que encuentra sentido a su existencia, se demora en detallarlo, darle una identidad, vida y realismo a la ciudad, para dar carnadura y personalidad a sus habitantes hasta que su creación sea capaz de independizarse y existir libre de él. La novela adquiere entonces dos niveles ficcionales que corren paralelos. El de Brausen en Buenos Aires y el del recién nacido Díaz Grey en la imaginaria Santa María.

Hacia el final de la novela, impulsados por dos crímenes cometidos respectivamente en cada nivel de la narración, los personajes huyen y terminan vagando —en una fuga que pareciera permanente— entre ambos mundos, ya que los límites entre ellos se han disuelto. La inquietud de la propia existencia, el saberse en medio de fuerzas como el arte y la vida, la ficción y la realidad movilizan y casi fuerzan la creación como forma de escape al abrumador y decadente entorno social y única forma de vida digna para un hombre con vocación artística. Es una novela en la que el personaje y el mismo texto parecieran estar conscientes de su naturaleza ficticia y se dan a la tarea de explorar esa cualidad, llevándola hasta sus límites, generando, a través de la metaficción, niveles en los que desarrollan elementos de su ficción para resignificarlos en otra creación autorreferencial.

Con el pretexto de escribir el argumento de un guion cinematográfico encargado por su jefe Stein, Brausen imagina los personajes y el lugar en que se desarrollaría la película. Tras varios intentos fallidos, desiste en la escritura, pero el impulso creativo no muere. Esta segunda trama (protagonizada por Díaz Grey y Elena Sala en Santa María) sigue creciendo en todo momento en la mente del personaje, entrando y saliendo de la narración, hasta que se independiza de la mano del creador y se hace real.

Fueron pocos los críticos que entendieron la idea y el planteamiento renovador de *La vida breve* al momento de su publicación. La crítica fue escasa y en su mayoría negativa, demeritaba el carácter experimental y ambiguo de la novela, reclamaba la falta de un argumento claro, lógico y lineal, como si sólo fuera un pastiche de escenas y reflexiones inconexas. Onetti se lamenta en una carta enviada a la poeta uruguaya Idea Vilariño que en Montevideo “casi nadie” sabía de su aparición. A Mario Benedetti le comenta con desconcierto que el semanario *Marcha* de Montevideo —en el que Onetti colaboró

intensamente entre 1939 y 1941— no hiciera ninguna mención a la publicación de su novela. Casi un año después, el semanario lanzó una severa reseña, “abiertamente negativa”, hecha por Homero Alsina Thevenet, donde “juzga improbable que la novela de Onetti «trascienda más allá de sus amistades.»”⁴⁹

Los críticos le exigían a una novela que replanteaba la forma de hacer literatura rasgos propios de la tradición decimonónica que intentaba dejar atrás. Para no perecer, la nueva novela latinoamericana se volcó hacia la interioridad y la subjetividad, los personajes se convirtieron en figuras representativas de una generación perdida en la urbanización, presas de una crisis de valores y principios que resultaban en una generalizada indiferencia moral, los espacios narrativos se volvieron una metáfora de la psique y la novela un lugar para diseccionar o denunciar un sistema decadente.

La vida breve muestra que la ficcionalidad de la realidad es el objetivo de este tipo de escritura. Steven Kellman dice que: “la novela autogeneradora es un [tipo de] relato, normalmente escrito en primera persona, sobre cómo se va desarrollando un personaje hasta el momento en que es capaz de coger su pluma y componer la novela que nosotros acabamos de leer.”⁵⁰ Esta idea de que la novela se genera a sí misma al momento de la lectura es revolucionaria y propia del siglo XX.

La vida breve opera de esta forma; la metaficción —entendida no como “la posibilidad de re-presentar el mundo de la ficción, sino de re-presentar el mundo como una ficción, es decir, de hacer-saber que lo real es una construcción del lenguaje, que la realidad no existe más que como simulacro, que todo es ficción;”⁵¹ más bien, que la realidad no existe más que como realidades personales que cada quien se fabrica— y la autoconciencia narrativa —entendida como “procedimiento de re-utilización de los materiales de descripción del mundo (ficción) donde se genera una virtual capacidad de re-flexión, de apropiación del saber que proviene de la conciencia de ese proceso, y que puede ser de nuevo expresable en el texto”⁵²— son los pilares de la compleja estructura novelística de *La vida breve*; el salto

⁴⁹ (Ap.) citado por Hortensia Campanella en «Una novela uruguaya, “La vida breve”», *Marcha*, 24 de agosto de 1951, en Juan Carlos Onetti, *Obras completas I, op. cit.*, p. 962.

⁵⁰ “The Self-Begetting Novel” (1980) en Clemencia Ardila J., *Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana*, Universidad EAFIT, Estudios de Literatura Colombiana, n.º 25, julio-diciembre, 2009, p. 37.

⁵¹ *Ibidem.* p. 45.

⁵² *Ídem.*

al futuro que Onetti dio en un país latinoamericano que todavía no producía este tipo de literatura fue la razón de la mala recepción y lectura que su obra tuvo por unos años.

Nadie mejor que el mismo Onetti para confrontar la levedad de las críticas que se hacían de su obra, a quienes les diría en el prefacio de *Tierra de nadie* de 1941: “Que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia.”⁵³ Las palabras de Onetti en el prefacio son reveladoras pues manifiesta una clara conciencia de su lugar como escritor en las letras latinoamericanas y anticipa en esa frase rasgos importantes de su poética. El retrato meticuloso de ese tipo humano moderno e indiferente que será descrito en una prosa efectiva de gran peso emocional, en ese estilo onettiano característico, vívido y plástico.

Luis Harss fue uno de los que comprendieron la situación de transición en que se encontraba la literatura latinoamericana y la necesidad de renovar el tipo de novela que se escribía. En la antología *Los nuestros* (1964) afirma que, al enfrentarse con una novela como *La vida breve*, la reconoció como uno de los modelos de la nueva narrativa latinoamericana. En “Juan Carlos Onetti, o las sombras en la pared”, Harss detecta muchos de los recursos literarios que la crítica estudiaría años después a profundidad; el más importante de ellos: la forma en que Onetti se incorpora o confunde con sus narradores. “Me siento más libre, más yo mismo trabajando de ese modo”, dijo Onetti a Harss en la entrevista para *Los nuestros*.

El mal que sufren los personajes de Onetti es exactamente el mismo mal que padece su creador: la enfermedad de la ficción, ese limbo entre lo imaginario y lo real, lo autobiográfico y lo inventado. A los ojos del artista, del inventor, del fabulador, la realidad es uniforme, indivisible, homogénea; representa más una prisión, un límite o una carencia, que posibilidad o libertad. La premisa que se vuelve una obsesión angustiada, tanto para Onetti como para sus personajes, es que la vida y la realidad no son comparables con la potencialidad del arte y la imaginación. Harss, por su parte, dirá al respecto:

El autor [Onetti] inventa personajes vicarios que a su vez se perpetúan a sí mismos en una sucesión de otros personajes inventados, que son todos sus imágenes espectrales. [...] El lector fluctúa, sin saber dónde está, entre los pensamientos o las percepciones del narrador-protagonista y los del autor. Las ficciones de Onetti crean al autor que los habita, le devuelven su imagen. Por eso dice Onetti que escribe «para

⁵³ Cfr. *Cartas de un joven escritor...*, op. cit., p. 21.

sus personajes». Se proyecta en ellos, vive a través de ellos, y depende tanto de ellos como ellos de él.⁵⁴

A partir de esta preocupación esencial se deslindan los temas que Onetti trabaja a profundidad en el resto de su obra: el juego de la ficción dentro de la ficción, la multiplicidad de perspectivas del narrador, la inserción de mundos narrativos dentro de otros, en suma, *la creación literaria* como tema principal. Es pertinente recordar las acertadas palabras de Dorotea Muhr en torno a las frecuentes intromisiones de la realidad en la literatura de Onetti: “él hacía pocas distinciones entre la existencia y la imaginación, y componía parte de sus obras con fragmentos significativos de su propia experiencia.”⁵⁵

Onetti, más que una afición, tenía la necesidad de la ficción, de evadir el mundo cotidiano y sus limitaciones, y alcanzar de cierta forma una liberación por medio de la escritura. El placer de transformar la realidad en ficción se volvió una forma de vida para el escritor, adaptando anécdotas, dramatizando situaciones y personas en escenas y personajes, convirtiendo su experiencia de vida en literatura, destinando a sus personajes a realizar el mismo ejercicio una y otra vez. Dorotea Muhr, ayudando siempre a clarificar el misterio que fue Onetti, dice sobre esta necesidad vitalicia de escribir:

A Juan le fascinaban los seres humanos, por los que sentía cierta inclinación vampiresca. Siempre dijo que el escritor necesita mucha experiencia de vida —no necesariamente aventuras—, y él sin duda la tuvo, y la aprovechó para sus narraciones. Lo que nunca conseguí explicarme, ni a mí ni a nadie, creo, fue el *mecanismo de apropiación*⁵⁶, de traspaso de esa experiencia a la literatura. «Me caía del cielo», «lo veía dentro mío», solía decir cuando le preguntaba.⁵⁷

Los problemas de los personajes onettianos y en especial en *La vida breve* son los mismos del dios que los crea. En palabras de Rodríguez Monegal: “se trata de crear otra realidad entera, competir con la creación misma”⁵⁸ donde el hombre provoca y desafía su mortalidad y finitud creando castillos en el aire. En *La vida breve* el juego entre creador-creación es

⁵⁴ Luis Harss, *op. cit.*, p. 227.

⁵⁵ Dorotea Muhr, “Me duelen las ventanas”, *op. cit.*, p. XXII.

⁵⁶ Más tarde se hablará del “proceso de aprehensión poética de la realidad” propuesto por Rafael Argullol y el lirismo que explica el mecanismo de apropiación de la realidad.

⁵⁷ Dorotea Muhr, “Me duelen las ventanas”, *op. cit.*, p. XX.

⁵⁸ Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, pról. Emir Rodríguez Monegal, México, Aguilar, 1970, p. 25.

doble, Onetti creador de la novela, y Brausen fundador de Santa María. Pero Vargas Llosa advierte el peligro que conlleva desafiar los límites de la realidad, mismos que Onetti pone a prueba como única forma de develar la riqueza del mundo inventado:

Pero imaginar otra vida y compartir ese sueño con otros no es nunca, en el fondo, una diversión inocente. Porque ella atiza la imaginación y dispara los deseos de una manera tal que hace crecer la brecha entre lo que somos y lo que nos gustaría ser, entre lo que nos es dado y lo deseado y anhelado, que es siempre mucho más. De ese desajuste, de ese abismo entre la verdad de nuestras vidas vividas y aquella que somos capaces de fantasear y vivir de a mentiras, brota ese otro rasgo esencial de lo humano que es la inconformidad, la insatisfacción, la rebeldía, la temeridad de desacatar la vida tal y como es y la voluntad de luchar por transformarla, para que se acerque a aquella que erigimos al compás de nuestras fantasías.⁵⁹

En una de las cartas que Onetti envía a Julio Payró le habla sobre las entrevistas que le han hecho y de una pregunta que le hacen con frecuencia: ¿cómo es que Onetti escribe? Él simplemente responde: “aconsejo escribir como salga del forro del estómago. Pero es difícil; difícil el estado de pureza y desnudez, el total abandono.”⁶⁰

La combinación que resulta de explorar el lado oscuro de la imaginación —el del deseo siempre insatisfecho— y de su forma de escribir pura y descarnada es lo que hace a Juan Carlos Onetti un gran escritor. El efecto estético que produce en sus lectores tiene que ver con la afección de estos elementos reunidos. En esa “tierra de nadie” justo en medio de la realidad y la ficcionalidad; en esa brecha insalvable entre lo real y lo ideal, Onetti encuentra el hogar de su escritura. Ahí logra la pureza y sinceridad visceral que quería de su escritura. Explora en el libre terreno del arte los deseos humanos y las terribles consecuencias de cumplirlos o sólo invocarlos. Onetti crea un modelo de hombre que se insubordina de la realidad, un fabulador que acepta la bendición y maldición, la salvación y la condena de asumir el acto creador; porque acepta, al mismo tiempo, el sacrificio, la insatisfacción y el peligro que conlleva el vivir vidas breves. La poética de Onetti se solaza trágicamente en las infinitas posibilidades de la ficción, sin perder nunca de vista que es imaginación, construcción mental, ilusión. En esto radica la fuerza expresiva y funesta de Onetti, la pérdida de algo que no se puede compensar, la angustiante paradoja entre realidad y ficción.

⁵⁹ Vargas Llosa, *op.cit.*, pp. 16-17.

⁶⁰ Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor, op. cit.*, p. 86.

CAPÍTULO II

La vida breve, una novela lírica

*La mayor parte de los hechos son indecibles,
se cumplen en un ámbito que nunca ha hollado una palabra.*

RAINER M. RILKE

La poesía revela este mundo; crea otro.

OCTAVIO PAZ

2.1 Lo lírico y lo narrativo

Es materia de este capítulo explicar teóricamente la naturaleza de la poesía, el lirismo y la imagen, además de las características de la novela lírica y su funcionamiento estructural. Para abrir la discusión me gustaría plantear una pregunta que, de fondo, implica cada una de las nociones que se acaban de nombrar: ¿la novela, como género, contiene o podría contener poesía o lirismo? Para responder a ello es preciso discutir antes algunos aspectos de la poesía, el poema, lo poético y lo narrativo; y en consecuencia poder apreciar que la novela lírica tiene méritos considerables al fusionar exitosamente dos registros opuestos de la literatura: la narrativa y la poesía lírica.

En el ensayo *El arco y la lira* (1956), Octavio Paz plantea una pregunta imprescindible para las reflexiones críticas del lenguaje poético y la literatura: “¿Qué obra contiene poesía?” A primera vista esta pregunta pareciera ser muy sencilla de responder, como si se tratara de decidir si un texto literario cumple o no con los requerimientos del verso, el ritmo y el metro, propios de la poesía. Así, la respuesta más fácil e inmediata podría ser: el poema. Pero tras analizar detenidamente las nociones de lo poético, la poesía y el poema, Paz llega a la conclusión de que la poesía —esta manifestación de lo poético— no está en ningún momento limitada a la forma literaria específica del poema y el verso, sino que puede manifestarse también en la prosa.⁶¹

Según Paz, lo poético, por un lado, es la abstracción ideal, puramente emotiva de la poesía, un estado primario, indeterminado, prácticamente sensorial e irreflexivo de ella. La

⁶¹ Cfr. “Poesía y poema” en Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 13-26.

poesía, por su parte, es la visualización material de ese efecto sensible que puede vivir y revelarse dentro y fuera del poema; en objetos, personas o situaciones. El poema, por su parte, es un artificio formal del lenguaje, el cual no podría existir sin la “poesía erguida”.⁶²

Paz dice que el poema —o cualquier otra forma literaria— se vuelve poética cuando “ha sido tocado por la poesía”. Esta regla es irrompible para el poema, pues un poema sin poesía sería pura retórica; pero no lo es para otros géneros literarios. La novela, el cuento, el ensayo o el drama son capaces de funcionar sin tener como primer objetivo lo poético, pues sus fines discursivos son otros, pero pueden incluir lo poético en mayor o menor medida si tal es la intención del autor. Paz dice que: “la existencia de una prosa cargada de poesía, y la de muchas obras correctamente versificadas y absolutamente prosaicas, revelan la falsedad de esta identificación.”⁶³ La prosa es igualmente capaz de evocar imágenes poéticas tan plásticas, densas y efectivas como lo hace el verso. La prosa poética, el poema en prosa, y la novela lírica son prueba de ello; logran el efecto poético de la poesía por el modo en que opera su narración-lírica.

Paz señala que: “todas las actividades verbales, para no abandonar el ámbito del lenguaje, son susceptibles de cambiar de signo y transformarse en poema.”⁶⁴ No es que se transformen formalmente en poema, sino que se apropian y adaptan algunos recursos del lirismo de la poesía a sus propias estructuras. Por ejemplo, algunos toman la métrica, la forma versal y estrófica, otros el ritmo o la sonoridad para musicalizar las frases, algunos más pueden incluir tropos o figuras retóricas, hacer uso sólo de la imagen o la intención emotiva y sensitiva; o, por otro lado, destacar el discurso lírico interiorizado del yo.

La poesía puede asumir muchas formas discursivas y resultar en combinaciones que rompen las normas lingüísticas y genológicas. Pensemos en las muchas combinaciones compositivas lírico-narrativas que se dan en estas obras literarias: el *Rig Veda*, los *Upanishad*, las epopeyas la *Ilíada* y la *Odisea*, la *Divina Comedia*, *La vita nuova*, Las confesiones de Santa Teresa, *Los cantos de Maldoror*, los *Poemas en prosa* de Baudelaire, *La tierra baldía* de Eliot, los *Cantos* de Pound, las narraciones de Cortázar, *José Trigo* de Del Paso, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, hasta la antipoesía de Nicanor Parra.

⁶² Cfr. Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 2010.

⁶³ *Ibidem*, p. 70.

⁶⁴ *Ídem*.

En palabras de Anderson Imbert: “la poesía es un grado de excelencia en la expresión literaria, no es un género separable de la literatura.”⁶⁵ El hecho de que no haya metro o verso no impide a la poesía manifestarse en la prosa. En esta discusión dejamos de lado formas literarias como la prosa poética o el poema en prosa que tienden a emular la estructura métrica-rítmica del verso; aquí estamos hablando de la prosa en sus funciones más simples y elementales como un medio igualmente posible para contener y suscitar el lirismo.⁶⁶

Para entender la composición literaria de la novela lírica y la particular mezcla genérica que realiza es necesario definir antes las cualidades formales, discursivas y estilísticas de la prosa y el verso. “Puesto que el verso ha sido normalmente el vehículo de la poesía, por vía de contraste se suele caracterizar la prosa como vehículo normal de lo no poético.”⁶⁷ Las diferencias que separan estas dos formas de escritura literaria son abismales; su conducta lingüística, el modo de representar el pensamiento, sus intenciones y recursos van en direcciones totalmente contrarias. Octavio Paz sintetiza la oposición en una fórmula de contrarios identificando el concepto con la prosa, y la imagen con el verso.

En *El arco y la lira*, Paz explica que la prosa es un discurso narrativo, progresivo, unívoco, que trabaja a partir de conceptos encadenados que tienen que auto-explicarse. Favorece el análisis, la crítica y la descripción de ideas por su cauce mental lineal, abierto, transparente, cronológico. La narrativa va en contra de la naturaleza original del lenguaje, limita el sentido de las palabras a un primer nivel y se guía por las reglas de la gramática. La prosa es histórica, racional, lógica y analítica. Mientras que el verso es un discurso expresivo, abstracto, condensado, que trabaja a partir de imágenes encadenadas que suscitan y presentan realidades virtuales. Favorece la evocación y la denotación de emociones por la tendencia circular, reflexiva, imprecisa y digresiva de su cauce. El verso retorna el lenguaje a la ambigüedad primaria de su naturaleza, potenciando el sentido de las palabras, doblando y rompiendo la gramática. En la poesía la palabra respira en equívoco, explota la polisemia y la inexactitud de los significados. El verso es poético, intuitivo, alógico y analógico.⁶⁸

⁶⁵ Enrique Anderson Imbert, *La prosa: modalidades y usos*. Barcelona, Ariel, 1998, p. 117.

⁶⁶ Nos referimos al capítulo “La prosa literaria” en *La prosa: modalidades y usos* de Anderson Imbert para explicar lo que entendemos por ‘prosa en sus funciones básicas’. Una prosa que se apresta a “objetivar ideas sobre la vida, una prosa discursiva que toma de la lengua común solamente los símbolos que le sirven para abstraer un concepto racional del universo.” pp. 117- 129.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 5.

⁶⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 68-97.

Los métodos para elegir, manipular y articular el lenguaje en la prosa y en el verso son diametralmente diferentes. La prosa busca la claridad conceptual, la jerarquización de ideas, la coherencia entre ellas; el camino más fácil para explicarse. Por el contrario, el verso va y viene incrementando las significaciones, difuminando la claridad, construyendo símbolos e imponiendo visiones. Así, dice Paz: “la actividad del prosista se ejerce contra la naturaleza misma de la palabra;”⁶⁹ porque la reduce a significaciones simples y directas. En el verso el valor plástico y afectivo de la palabra se incrementa y se vuelve el foco artístico del texto. Estas diferentes maneras de incidir en el lenguaje pareciera que sitúan a la narrativa y la lírica en canales incompatibles de comunicación. La prosa es analítica y el verso analógico; la prosa trabaja con conceptos, el verso con imágenes.

Paz abunda en las comparaciones de la prosa y el verso:

La poesía ignora el progreso o la evolución, y sus orígenes y su fin se confunden con los del lenguaje. La prosa, que es primordialmente un instrumento de crítica y análisis, exige una lenta maduración y sólo se produce tras una larga serie de esfuerzos tendientes a domar al habla. Su avance se mide por el grado de dominio del pensamiento sobre las palabras. La prosa crece en batalla permanente contra las inclinaciones naturales del idioma. [...] La prosa es un género tardío, hijo de la desconfianza del pensamiento ante las tendencias naturales del idioma. La poesía pertenece a todas las épocas: es la forma natural de expresión de los hombres.⁷⁰

Se tiende a favorecer la poesía como la más elevada y noble de las formas literarias, porque libera al lenguaje de sus limitaciones semánticas, trasciende el habla común y cotidiana, aspira a la densidad intelectual y al conocimiento, porque sus mismas cualidades la acercan a la naturaleza original del lenguaje, y porque logra el complejo equilibrio entre ritmo, métrica, sonido y sentido. La prosa entonces suele pasar como una forma literaria que no requiere tanto artificio para ser escrita y por lo tanto con menor mérito que el verso. Pero comparar estos tipos de escritura es reducir sus posibilidades estéticas y favorecer injustificadamente una por la otra. Ver las formas y géneros discursivos exclusivamente desde la mirada elevada de la poesía no empata con la libertad que ofrece la literatura para la creación y la creatividad.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 21.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 68-69.

Dice Anderson Imbert que la negatividad con que suele tratarse a la prosa y negarle el valor estético e intelectual que se le concede al verso es infundado: “aún si admitiéramos —y conste que no lo admitimos— que la prosa no tiene la dignidad de la poesía, no habría razón para desairarla: ¿no tiene la dignidad del pensamiento racional?”⁷¹ La prosa es un género tardío porque culturalmente llevó más tiempo racionalizar el mundo y el pensamiento de forma metódica y lógica. La prosa simplemente exige otras formas de pensamiento que no estén ancladas a una función exclusivamente poética y lírica, sino más bien enunciativa, comunicativa y práctica, como la narración, la argumentación o la opinión. Aunque en ningún momento está limitada a ellas y es perfectamente capaz de representar intenciones líricas y poéticas. En palabras de Imbert: “la poesía no está comprometida ni con el verso ni con la prosa,”⁷² sólo son modelos de escritura que se adaptan a cualquier fin artístico.

¿Pero a través de qué procedimientos los géneros se pueden apropiarse del lirismo propio de la poesía y adaptarlo a sus estructuras? Octavio Paz propuso un término que define este proceso de asimilación de la poesía al texto: “poetizar” como el acto de volver poético una idea, una emoción, un pensamiento, a través del lenguaje; pero no de cualquier lenguaje, sino únicamente por medio de la palabra poética.⁷³ Porque de acuerdo con Paz, sólo la palabra poética puede reconquistar la naturaleza original del lenguaje, volviendo a su estado primario de potencialidad significativa. Este ejercicio de “liberación” o “trasmutación” de la palabra —para usar sus términos— le permite al lenguaje ser lo que es y lo que no es al mismo tiempo. Connotar y denotar, significar y develar, representar y simbolizar. En otras palabras, aprovechar la capacidad analógica del lenguaje —el poder de revelar la semejanza entre dos cosas distintas— y forzar a la palabra común a hacerse metáfora, símbolo, a “[encarnar] algo que la trasciende y traspasa, sin perder sus valores primarios, su peso original, [volviéndose] puentes que nos llevan a otra orilla.”⁷⁴ Este poder ambivalente de la palabra poética, dice Paz, la hace en primer término palabra y en segundo *imagen*.

⁷¹ Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 6.

⁷² *Ibidem*, p. 4.

⁷³ Adelantando un poco lo que se analizará en los siguientes capítulos, este procedimiento lírico —el acto de poetizar la realidad, según Paz— en el cual el artista edifica su visión poética reinterpretando la realidad en imágenes a través del lenguaje poético es fundamental en la composición y el proceso escritural de *La vida breve*.

⁷⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 22.

Así la palabra poética se vuelve el punto de encuentro entre lírica y narrativa. Si una obra quiere trasladar las cualidades líricas a su propio género lo hará liberando al lenguaje de su servicio comunicativo para llevarlo al expresivo; y ninguna forma literaria, ya sea lírica, épica o dramática, renunciará a sus propiedades elementales, se limitará a añadir la energía y precisión semántica de la palabra poética.

Es interesante notar —a partir de la afirmación de Paz, respecto a la relación directa existente entre palabra poética e imagen— que los procesos de funcionamiento tanto de la poesía, como del poema, y en igual medida del lenguaje, empiezan y terminan en la *imagen*. Como si estas nociones (lenguaje, palabra, poesía y poema) tuvieran todas ellas como sinónimo: imagen. Si se piensa en la estrecha y compleja interrelación que comparten estas cuatro nociones y cómo una desemboca de la otra, se refuerza la idea de la imagen como piedra angular del lenguaje, sobre todo del lenguaje poético.

Escuchemos a Paz: “el extraño poder que tienen [las imágenes] para suscitar en el oyente o en el espectador constelaciones de imágenes, *vuelve poemas todas las obras de arte*.”⁷⁵ Viéndolo así, la relación entre lo lírico y lo narrativo sigue siendo tan estrecha como lo es la lírica con la poesía. Siempre y cuando, condiciona Paz, se cumpla cabalmente que el lenguaje regrese a lo que es, obedeciendo únicamente el afán de expresividad, no de utilidad.

El buen poeta, el buen novelista, produce imágenes y la producción de este tipo de imágenes brinda un terreno común: el de lo lírico, en donde podemos hablar más allá de las limitaciones que nos imponen los géneros y las formas literarias y, por el contrario, se vuelve posible comparar las similitudes y diferencias poéticas de obras tan diversas como *Canto general* (1950) de Neruda, *Paradiso* (1966) de Lezama, *El libro del desasosiego* (1982) de Pessoa, *Pedro Páramo* (1955) de Rulfo, *Las olas* (1931) de Virginia Woolf, *Poemas para combatir la calvicie* (1993) de Nicanor Parra o *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso.

Siguiendo a Paz puedo concluir: “que la pluralidad de [obras] no niega, sino afirma, la unidad de la poesía.”⁷⁶ En cada obra literaria se (re)presenta lo poético de formas diversas, dependiendo del estilo, de la época, del autor, del tema, de la intención; pero es objetivo común de los escritores lograr un estado poético dentro de la obra, una experiencia estética para el lector a través de la palabra poética. Lograr la construcción de imágenes que recreen

⁷⁵ *Ibidem*, p. 23. Las cursivas son mías.

⁷⁶ *Ídem*.

la universalidad de las emociones y experiencias humanas sin importar si se logra en el verso o en la prosa.

Para responder a la pregunta que planteé al inicio del capítulo, podría decir que, efectivamente, la novela y todas las formas literarias contienen poesía, y que lo lírico puede manifestarse en la narrativa. La poesía es el denominador común de lo literario, la forma para valorar la excelencia de una obra, no un género separable de los otros; la poesía es condición *sine qua non* de la literatura; y la palabra poética, con su poder analógico, es la herramienta privilegiada de transformación poética, productora de imágenes y literatura.

2.2. El lirismo y la imagen

*La vida ha sido para mí una sucesión de instantes.
Y cada instante me ha puesto en contacto con la eternidad.*
J. V. FOIX

Ya que en la imagen se sostiene la construcción de la novela lírica y mi interpretación de *La vida breve* (1950), es materia de este segundo apartado explicar la naturaleza del lirismo y, en especial, de su manifestación lingüística en la imagen. Acabamos de ver con Paz que la poesía expresa una visión lírica y personal del mundo que recrea artísticamente los estímulos que recibe el poeta de la realidad. En otras palabras, la palabra poética sostenida en la imagen expresa literariamente el proceso de aprehensión y transfiguración subjetiva de la realidad. Entonces, si la imagen es la representación de una revelación fugaz de conocimiento y debe hacerla durar en el tiempo y en el lenguaje, debe recurrir a una expresión especialmente lírica, plástica, evocadora y sugestiva, que se acerque lo más posible a la visualidad con que se presentaron dichas revelaciones; pues a través del poder de la imagen “las vivencias se convierten en experiencias poéticas.”⁷⁷

Para crear un panorama de opiniones y acercarnos a una definición más o menos completa del complejo concepto de la imagen y entender el importante papel que desempeña el lirismo en el proceso cognitivo del mundo y su reconstrucción artística a través de la imagen; me remitiré a algunos filósofos, poetas y críticos que comparten en gran medida

⁷⁷ Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 64.

opiniones acerca de la creación poética, la comunicación artística y la poesía. Hegel, Gadamer, Octavio Paz, Ezra Pound, T. S. Eliot, Virginia Woolf, Fernando Pessoa, Rilke, Pere Ballart, Wolfgang Kayser, Ralph Freedman y Ricardo Gullón tienen una visión similar de la poesía y el lirismo como objetos artísticos y medios de conocimiento.

Antes de definir las características y rasgos fundamentales del lirismo y la imagen, es necesario hablar sobre uno de los paradigmas fundamentales de la poesía. Hablo del acto de comunicación poética, es decir, el de lograr expresar experiencias y emociones que no pueden ser descritos tal cual son, porque son accesibles sólo para quien los experimenta en un momento apenas asequible e inteligible. Al inicio del capítulo se citó a Rilke para establecer que la percepción acontece en una realidad que no conoce lenguaje:

Las cosas no son todas tan palpables y decibles como nos quisieran hacer creer casi siempre, la mayor parte de los hechos son indecibles, se cumplen en un ámbito que nunca ha hollado una palabra, y lo más indecible de todo son las obras de arte, realidades misteriosas, cuya existencia perdura junto a la nuestra, que desaparece.⁷⁸

Aunque la afirmación de Rilke y las múltiples teorías sobre los límites del lenguaje —ya lo confrontaremos más adelante con las ideas de Pessoa, Hegel y Gadamer— parecen imposibilitar la representación lingüística de un fenómeno sensible en su totalidad, es una necesidad humana preservar al menos fragmentos de sus experiencias sensibles. Si es indispensable rescatarlos del olvido y plasmarlos, por lo menos, en formas disminuidas de su plenitud significativa y afectiva, se vuelve el primer propósito de la poesía hacer *comunicable*, por cualquier medio, estas vivencias personales y transitorias, pero imborrables. Por tanto, el acto de comunicación poética se vuelve esencialmente pragmático; pasa de ambicionar una expresión completa de cosas abstractas a la necesidad de encontrar medios lingüísticos y literarios concretos que vuelvan visible lo invisible.

Para ampliar la idea de Rilke y añadir argumentos a la compleja labor de la poesía como forma de conocimiento, creadora y transmisora de emociones, y su papel como mediadora entre los hombres a lo largo de la historia; me remito a Fernando Pessoa, citado por Pere Ballart en su ensayo sobre poesía lírica, *El contorno del poema* (2005), porque

⁷⁸ R. M. Rilke, “Cartas a un joven poeta”, en R. M. Rilke, Charles Baudelaire, *A los jóvenes poetas*, presentación Vicente Quirarte, México, UNAM, Col. Pequeños Grandes Ensayos, 2013, p. 13.

expone en los últimos apuntes del *Libro del desasosiego* (1982) “una teoría de la comunicación artística”⁷⁹:

El arte consiste en hacer sentir a los otros aquello que nosotros sentimos, en liberarlos de ellos mismos, proponiéndoles nuestra personalidad como forma especial de liberación. Lo que siento, en la substancia verdadera con que lo siento, es absolutamente incommunicable; y cuanto más profundamente lo siento, más incommunicable es. Para que yo pueda, por tanto, transmitir a otro lo que siento, tengo que traducir mis sentimientos a su propio lenguaje, esto es, tengo que decir las cosas como si fueran las que yo siento, de tal forma que él, leyéndolas, pueda sentir exactamente lo que yo sentí. Y como este otro es, por supuesto artístico, no esta o aquella persona, sino todo el mundo, esto es, la persona que es común a todas las personas, lo que al final tengo que hacer es convertir mis sentimientos en un sentimiento humano típico, aunque sea pervirtiendo la verdadera naturaleza de lo que yo sentí.⁸⁰

Lo que Pessoa describe en este fragmento son las directrices del dilema del arte y la comunicación artística; es decir, encontrar una forma efectiva y fiel de traducir la mayor parte de la emoción para satisfacer, en principio, la necesidad del hombre por comunicar su interioridad y, al mismo tiempo, lograr la finalidad estética del proceso artístico: provocar en él mismo y los demás la repetición de emociones a partir de su poetización en un objeto artístico. Pessoa, al igual que Rilke, piensa en la imposibilidad de transmitir “la substancia verdadera” de la emoción, concluyendo que sólo la poesía en sus múltiples recursos podrá ser capaz de encontrar el lenguaje propio de cada sentimiento para *recrear* —jamás describir o relatar— la misma emoción; en otras palabras, universalizar el sentimiento y destacar la sensibilidad humana sobre la individual.

Una vez problematizado el dilema de la comunicación poética se puede definir el concepto de lirismo, pues para comprenderlo era necesario entender antes el desafío literario que implica capturar la sustancialidad de las percepciones. Precisamente, el lirismo se encarga del conflicto de la comunicación poética y encuentra el lenguaje propio de las emociones del que hablaba Pessoa. Haciendo uso del lenguaje poético distribuido en el soporte de la imagen logra recrear las visiones de la voz lírica. En realidad, la misma esencia del lirismo, su razón de ser —ya lo veremos con Hegel más adelante— es el acto de

⁷⁹ Pere Ballart, *El contorno del poema. Claves para la lectura de poesía*, Barcelona, Acantilado, 2005, p. 313.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 314.

aprehender la realidad, el problema de expresar este acto poéticamente, y más importante, la reconciliación de ambos en la imagen.

Hegel teoriza en su *Estética* (1835) una definición clara y puntual de las cualidades fundamentales de la poesía lírica y el lirismo:⁸¹

[El lirismo] expresa lo subjetivo, el mundo interior, los sentimientos, las contemplaciones y las emociones del alma. En vez de describir el desarrollo de una acción, su esencia y su objetivo final son la expresión de los movimientos interiores del alma del individuo. Aquí pues no es ya el espectáculo de todo un mundo lo que se desarrolla a nuestra vista bajo la forma de un gran acontecimiento; es el pensamiento personal, el sentimiento y la contemplación interiores, pero en lo que tienen de verdadero y de substancial. Y el poeta los expresa como su pensamiento propio, su pasión, su disposición personal o el resultado de sus reflexiones, como producción viva de su espíritu.⁸²

Hegel condensa el lirismo en tres características esenciales: la primera, un tipo de expresión intimista, poética y vital; la segunda, que trata de ser fiel a su fuente original; y la tercera, que pone de manifiesto la interioridad del sujeto. Es decir, por medio del lirismo la mente se representa en su proceso activo y receptivo de los estímulos externos; develando, por consiguiente, la personalidad de la voz lírica y la visión que tiene del mundo. Podemos recordar aquí otra frase de Rilke para entenderlo: “piense en el mundo que lleva en usted mismo [...] e intente decir, como si usted fuera el primer hombre, aquello que usted ve y experimenta, ama y pierde.”⁸³

Es necesario seguir la línea de pensamiento de Hegel sobre la poesía lírica, porque posteriormente determina cuál procedimiento logra la traducción lírica de “los movimientos interiores del alma y el espíritu” a la imagen. Esta es su explicación:

Si la obra lírica ha de permanecer libre de las circunstancias exteriores y de los motivos que en ella están comprendidos, es esencial, en efecto, que el poeta se sirva de ella únicamente como de ocasión para revelarse él mismo, para expresar sus sentimientos, su alegría, su tristeza, su manera de ver o de comprender la vida. La condición principal consiste, pues, en *asimilar completamente el asunto dado y en apropiárselo*. Porque el verdadero poeta lírico vive en sí mismo; concibe las

⁸¹ Hay que aclarar que por “poesía lírica” entendemos un subgénero de la poesía; y por “lirismo” el conjunto de cualidades poéticas de la poesía lírica y la literatura para alcanzar la representación de una visión lírica.

⁸² Pere Ballart, *op. cit.*, pp. 148-149.

⁸³ R. M. Rilke, *op. cit.*, p. 15 y p. 44.

relaciones de las cosas según su individualidad poética; y desde luego, enlazando siempre sus ideas con los hechos del mundo real, con sus situaciones, sus complicaciones y sus destinos, muestra, por la manera como los expone, que es el movimiento libre de sus sentimientos y pensamientos el objeto principal.⁸⁴

Según Hegel, el procedimiento congénito a la expresión lírica es “asimilar y apropiarse del asunto dado”; lo que podría sonar una operación simple, pero en realidad no lo es. Estamos en terrenos de la fenomenología, la epistemología, incluso la hermenéutica; en plena ejecución de los movimientos del cerebro y la mente para captar, interpretar y recrear la realidad percibida en una nueva y enteramente personal. El lirismo debe registrar forzosamente estos dos órdenes de experiencia, si no dejaría de ser lirismo: en primer lugar, la percepción de la realidad, el contacto sensual con ella, y en segundo, la poetización de los estímulos en ideas, conocimientos y emociones concretos, tal como lo señalaba Paz al hablar del acto de “poetizar”.

Desde luego que el lirismo realiza este procedimiento por medios artísticos, pero la problemática de fondo —filosófica, incluso neurocientífica⁸⁵— es la misma. Es muy necesario advertir que el propio Hegel subraya en su comentario que lo verdaderamente esencial de la poesía lírica: “es el *acto* por el cual el poeta se apropia el material tomado por la realidad.”⁸⁶ Sus palabras recuerdan mucho a las de Paz. Según Hegel sólo en la expresión lírica de las percepciones, vivencias y emociones se puede dar cuenta del proceso cognitivo del mundo externo y su recreación en uno personal e interno.

Por su parte, Pere Ballart llama a este fenómeno “proceso de aprehensión poética de la realidad”, que: “da fe de cómo un elemento de la realidad entra a formar parte de la

⁸⁴ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 150. Las cursivas son mías.

⁸⁵ En el campo de la ciencia, la neurociencia cognitiva asume la tarea de comprender las representaciones mentales o imágenes que el cerebro y la mente producen de la realidad. Intenta encontrar pruebas tangibles de una de las interrogantes filosóficas más complejas y trascendentes: ¿el mundo que percibimos es realmente el mundo que existe? La neurociencia explica cómo es que percibimos la realidad y el tiempo, con qué medios se traduce la realidad a una realidad mental propia tan compleja, cómo es que puede emerger un estado mental tan vasto de las conexiones químicas que se realizan en el cerebro. La neurociencia cognitiva trabaja a partir de imágenes que se forman del mundo a través de la percepción. Estas representaciones son para el cerebro la materia prima con que genera conocimiento del entorno en el que se encuentra. Los temas de estudio más importantes de la neurociencia son: la conciencia, la percepción, la memoria, el lenguaje, la cognición y el sueño. Lo interesante de añadir esta información es que tanto la ciencia como el arte se dedican a entender cómo funcionan los mecanismos con que nos inventamos la realidad. Es interesante advertir que ambas disciplinas estudian dos tipos diferentes de imágenes: la mental y la artística; y que a partir de sus propios y distintos medios y recursos la sitúan como protagonista en la puesta en escena del pensamiento.

⁸⁶ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 151.

consciencia del poeta, que lo integra así en su mundo particular.”⁸⁷ Ballart agrega, y concuerdo con ello, que: “han sido muchas las voces que han coincidido en ver en esa aprehensión subjetiva de la realidad la nota característica del proceso lírico.”⁸⁸ Por ejemplo, Wolfgang Kayser dice, en *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1948), que la esencia de la lírica reside en “la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se compenetran, [...] en una excitación momentánea de todo cuanto es subjetivo.”⁸⁹ Kayser sigue la idea de Pessoa, Rilke y Hegel sobre el lirismo como un momento de objetivación entre sujeto/mundo, exterior/interior. Kayser también añade que el sustento de la lírica es el lenguaje poético, porque sólo este posee la capacidad “plástica” y “evocadora” para “sugerir mundos en plenitud” al aprovechar todos los medios lingüísticos que le sean útiles para ganar “fondo emocional y capacidad analógica”.

Ballart rescata un fragmento de Paul Valéry en *Tel Quel* (1941) donde también habla del lirismo y tangencialmente de la imagen. Dice Valéry: “el lirismo es el género de la poesía que supone la *voz en acción*, la voz directamente surgida de, o provocada por, las cosas que uno ve o que uno experimenta como *presentes*.”⁹⁰ Es muy notorio el parecido de las ideas de Valéry y Hegel: la “voz en acción”, la “producción viva del espíritu” y los “movimientos interiores del alma”.

Ahora que tenemos un conjunto de definiciones del lirismo se puede observar una tendencia común en ellas. Pessoa, Hegel, Ballart, Kayser y Valéry resaltan como condiciones principales del lirismo: la expresión de la interioridad, la objetivación de sujeto/mundo, interior/exterior, el uso del lenguaje poético, y la “excitación” fugaz de un momento cognitivo en el presente, donde el discurso lírico emerge del contacto directo con la realidad. Estas condiciones líricas se concretan lingüística y literariamente en la imagen, pero ¿cómo funciona la imagen para que el poeta realice el proceso cognoscitivo del mundo y su reconstrucción artística?, ¿cuáles son los mecanismos internos de la imagen?, ¿qué resortes la hacen funcionar y por qué ellos encuentran su lugar ideal de funcionamiento en la imagen?, ¿qué dice la imagen de la realidad; qué pasa con la realidad aprehendida a través de la imagen?

⁸⁷ *Ibidem*, p. 148.

⁸⁸ *Ídem*.

⁸⁹ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1978, p. 445.

⁹⁰ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 155. Las cursivas son mías.

Para comenzar a definir el concepto de la imagen y trazar las primeras líneas de discusión, retomaré la importancia que Octavio Paz otorga a la imagen como motor del lenguaje poético. Con ello es posible dar a una idea general de la imagen. Paz valoraba la palabra poética como herramienta privilegiada de transformación lírica por su capacidad analógica de devolver al lenguaje su potencia significativa original; lo que la hace en primer término palabra y en segundo *imagen*. Esta doble naturaleza permite al lenguaje oscilar entre la connotación y denotación, la descripción y simbolización, entre un significado directo y uno polisémico, permitiendo todo tipo de asociaciones entre conceptos, haciendo posible capturar la emotividad esencial de las vivencias del poeta al tiempo que genera conocimiento y aprendizaje de ello.

La idea de Wolfgang Kayser empata en gran medida con la de Paz; define a la imagen como: “unidad autónoma que despierta una emoción debido a su gran carga emotiva, potenciando en un orden la energía sugestiva de las palabras.”⁹¹ Kayser también añade que la “visualidad” es una potencialidad importante de la imagen porque cumple el objetivo de producir un “contenido expresivo”.⁹² Concuere en mucho con las ideas de Paz, la más directa, la idea del lenguaje poético, visual y plástico como sustento expresivo del lirismo.

Ahora, para profundizar en la idea de la imagen como sustento del proceso cognitivo de la realidad, Hans Georg Gadamer le da a la imagen el privilegio de ser el recurso artístico por excelencia de interpretación de la realidad. En *Verdad y método* (1960) dedica exclusivamente una sección (“La valencia óptica de la imagen”) a teorizar la imagen desde la estética hermenéutica. Según la postura de Gadamer, la imagen funciona como una reconstrucción artística del mundo percibido y conocido, como “una especie de espejo” donde la realidad se refleja con variaciones particulares e irrepetibles.⁹³

Gadamer afirma que el arte es un conjunto de representaciones de la realidad que encuentran en la imagen una forma de manifestación inmediata —las artes plásticas lo hacen a través de la imagen plástica, visual; la literatura en “el uso lingüístico de la imagen”⁹⁴—. Sin olvidar que la visión de Gadamer es hermenéutica y por tanto aspira a la interpretación

⁹¹ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 164.

⁹² *Ídem*.

⁹³ Cfr. “La valencia óptica de la imagen” en Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, Hermeneia, 2012, pp. 182-211.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 184.

del ser esencial de los objetos; el filósofo la define así: “la imagen es un proceso óptico; en el que el ser [de los entes] accede a una manifestación visible y llena de sentido. [...] La imagen es un momento de la *repraesentatio*.”⁹⁵ En otras palabras, el ser emanado de un sujeto u objeto es *representado* en sus valores esenciales a través del proceso reconfigurador del arte en la imagen.

La imagen captura el instante en que se aprehende la esencialidad de un objeto cualquiera de la realidad, en palabras de Gadamer: “acrecentando la verdad de su ser,” o al menos, haciéndola sensible, inteligible y duradera en la representación artística. Es importante notar que Gadamer recurre al concepto latino antiguo de la *repraesentatio* para explicar el funcionamiento de la imagen: “*Repraesentatio* ya no significa sólo copia [...] sino que significa «representación» [...] significa hacer que algo esté presente.”⁹⁶

Cabe destacar también que el término *repraesentatio* está profundamente ligado a dos conceptos de la retórica griega y uno de la retórica latina que denotan vividez pictórica en el discurso: la *écfrasis*, la *enargeia* y la *evidentia*, respectivamente. Heinrich Lausberg clasifica en el *Manual de retórica literaria* (1960) estas tres figuras como formas de descripción altamente detalladas, susceptibles de tornarse en disertación. Estas figuras hacen visible a los ojos las cosas mismas y producen una atmósfera tangible de lo que describen.

Para volver al área de la literatura y explicar la imagen desde un lugar privilegiado en la poesía, nos remitimos al imaginismo, movimiento que dedicó sus esfuerzos a demostrar y justificar la esencialidad de la imagen en la poesía.⁹⁷ El imaginismo goza de la mejor posición para valorar las ventajas líricas de la imagen, pues apostó por un tipo de poema que privilegiaba a la imagen como valor primordial de la nueva poética, “que rehuyese toda clase de declaraciones abstractas en favor de la presentación concisa de una imagen nítida y densamente simbólica.”⁹⁸ En “Algunas prohibiciones por un imaginista” (1913), Ezra Pound da una de las definiciones más exactas y transparentes de la imagen: “un complejo intelectual

⁹⁵ *Ibidem*, p. 193.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 190.

⁹⁷ Movimiento surgido en 1914, formado por un grupo de poetas norteamericanos e ingleses, encabezado por Ezra Pound, y seguido de Hilda Doolittle, T. E. Hulme, Marianne Moore, Richard Aldington, Edward Storer, Amy Lowell, John Gould Fletcher y William Carlos Williams. Cfr. “En busca del poema” en *Los imaginistas (Des Imagistes)*, nota introductoria Marina Fe, trad. Salvador Elizondo, Marina Fe, Josefina González de la Garza, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 2010, p. 4. [consultado en línea] <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/149-068-los-imaginistas?showall=&start=1>.

⁹⁸ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 145.

y emocional en un instante de tiempo, una especie de ecuación, no verbal, de pequeñas salpicaduras de color [que intenta] registrar el preciso instante en que una cosa exterior y objetiva se transforma o bien se precipita en otra interior y subjetiva. [...] Que corresponda exactamente a la emoción o a la sombra de emoción que quiere expresarse.”⁹⁹

Profundamente influenciado por el imaginismo y en especial de su gran maestro Pound, T. S. Eliot, desarrolló el concepto de “correlato objetivo”; otra forma puntual y clara de definir el procedimiento que realiza la imagen:

El único camino para expresar una emoción de forma artística es encontrar un “correlato objetivo”; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que constituirán la fórmula de esa emoción particular, de tal modo que cuando los hechos externos, que han de acabar en la experiencia sensible, son dados, la emoción es inmediatamente evocada.¹⁰⁰

Por lo tanto “la comunicación pretendida [por la imagen, tanto en Pound como en Eliot,] es *anterior al lenguaje* y se produce por asociación de imágenes en el pensamiento. Pero no se trata de un proceso racional, por el contrario, se vuelve necesario eliminar toda lógica formal, todo comentario moral”¹⁰¹ para lograr la fidelidad expresiva de la emoción.

Por su parte, Pere Ballart, en el ensayo sobre poesía lírica *El contorno del poema* (2005), dedica el cuarto capítulo al concepto de “epifanías”. Según él, al hablar de epifanías (imágenes) se toca un rasgo capital de la poesía lírica, porque es precisamente en este fenómeno donde ocurre la apropiación de la realidad a la subjetividad del poeta.

Ballart tomó el término “epifanía” de *El retrato del artista adolescente* (1916) de James Joyce, donde el narrador Stephen Dedalus dice que: “la epifanía es una manifestación espiritual repentina, ya fuese en la vulgaridad del habla, o del gesto, o bien en una memorable frase del pensamiento mismo. Donde es necesario que el hombre registre esas epifanías con extremo cuidado, en atención al hecho de que constituyen el más delicado y evanescente de los instantes.”¹⁰²

La elección del término es importante, porque denota la manifestación o revelación súbita y trascendente de algo que antes había permanecido oculto. En palabras de Ballart: “la

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 145 y 147.

¹⁰⁰ Cfr. «T. S. Eliot, “Hamlet y sus problemas”, *The Sacred Wood and Major Early Essays*, Mineola, New York, Dover Publications, 1998. » en Pere Ballart, *El contorno del poema*, Barcelona, Acantilado, 2005, p. 311.

¹⁰¹ Marina Fe, “En busca del poema”, en *Los imaginistas (Des Imagistes)*, *op. cit.*, p. 4. Las cursivas son mías.

¹⁰² Pere Ballart, *op. cit.*, p. 152.

epifanía es memorable por la extraordinaria acuidad de la visión que proporciona y, en idéntica medida, por el carácter ocasional e irrepetible de semejante fogonazo, que ilumina lo que mirábamos, hasta el punto, en palabras del mismo Joyce que «su alma salta hasta nosotros desde el envoltorio de su apariencia.»¹⁰³

Es interesante seguir el desarrollo que hace Ballart de esta idea, porque añade que, en el quinto capítulo del *Retrato...*, el narrador hace precisiones teóricas importantes sobre la poesía lírica, definida en primera instancia como la forma “en la cual el artista presenta la imagen en inmediata relación consigo mismo”. Dice Joyce en voz de su narrador: “La forma lírica es de hecho la más simple [yo diría natural] vestidura verbal de un *instante de emoción*. Aquel que lo profiere tiene más consciencia del instante emocionado que de sí mismo como sujeto de la emoción.”¹⁰⁴ Joyce no deja lugar a dudas, la imagen es la vía más natural de lirismo, de expresar “instantes de emoción”. Este juicio confirma y redondea la definición de lirismo que habíamos ensayado más arriba.

Virginia Woolf, así como Joyce, propuso un concepto para retratar los actos de conocimiento; lo nombró *momento*. Buscaba para sus novelas una forma “en que los hechos atomizados pudieran ser absorbidos y recreados como un todo significativo;”¹⁰⁵ según las palabras del diario de la escritora: “Lo que quiero es saturar cada átomo. Quiero *dar el momento entero*; no importa lo que incluya. Digamos que el momento es una combinación de pensamiento; sensación; la voz del mar”.¹⁰⁶ Le llamó *momento* al instante fugaz, inaprensible e irrepetible que privilegia el fragmento de tiempo en el cual se realiza el significativo acto de aprehensión de la realidad y la fusión del yo con el exterior.¹⁰⁷

En *The Moment and Other Essays*, Virginia Woolf describe con gran lucidez la “visión del acto completo de cognición”, el funcionamiento completo del *momento*. La explicación es larga pero la necesidad de transcribirla íntegra tiene doble justificación, la

¹⁰³ *Ibidem*, p. 153.

¹⁰⁴ James Joyce, *El retrato del artista adolescente*, en Pere Ballart, *El contorno del poema*, Barcelona, Acantilado, 2005, p. 154. Las cursivas son mías.

¹⁰⁵ Ralph Freedman, *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, Barcelona, Barral Editores, 1972, pp. 248-249.

¹⁰⁶ « Virginia Woolf, 28, nov., 1928, A Writer's Diary (Londres: Hogarth Press, 1953), p. 139. » En Ralph Freedman, *La novela lírica, op. cit.*, p. 249. Las cursivas son mías.

¹⁰⁷ Al entender esto, Woolf también descubrió que el problema y principal tarea del escritor es —en sus palabras— “encontrar la relación correcta entre el yo que conoce y el mundo exterior.”¹⁰⁷ Es decir, que la literatura es el compendio de las experiencias de conocimiento del hombre frente a la realidad. «Cfr. Virginia Woolf, *Carta a un joven poeta* (1923), en Ralph Freedman, *La novela lírica*, 1972.

primera porque es necesario seguir sin interrupciones el razonamiento de Woolf, y la segunda, porque ayuda a explicar más adelante el concepto de “vidas breves” en la novela de Juan Carlos Onetti:

A partir de elementos dispares combinados por una conciencia, el “momento” se desplaza a asociaciones y memorias que expanden las percepciones en escenas. Pero, a lo largo de este proceso, el yo consciente permanece al tanto de los objetos que alimentan sus cogniciones —la lámpara se enciende, los sonidos de la noche, y las palabras de los compañeros— y se da cuenta que en la duración del momento estas “cosas” se liberan de su existencia limitada por el tiempo. A la vez, los objetos y palabras permanecen potencialmente distintos. El acto mental estalla en *relaciones*: las palabras se convierten en objetos; las apariciones sugieren los objetos tras ellas sobresaliendo de la cubierta de oscuridad. Aunque las escenas vívidas se crean por la asociación y la memoria —el terrier cazando una rata, el granjero pegando a su mujer— el lector está constantemente consciente de que estas escenas son ocasionadas por los objetos, los actos, las cosas y las palabras. En su fase final, el momento obtiene una existencia propia independiente, combinando tanto los mundos físico y mental y sumiendo el yo en reconocimientos breves y estáticos antes de que se hunda en sus componentes y se consuma como la significativa cerilla de la descripción. Entonces, las cosas se convierten una vez más en externas y limitadas a medida que la mente es alejada de los objetos, que ve otra vez como ajenos y fuera de sí misma.¹⁰⁸

Aunque más adelante se discutirá a detalle, anticipamos que la propuesta para explicar el título de la novela *La vida breve*, es que la idea de “vidas breves” de Onetti es idéntica al concepto de *momento* que plantea Woolf. En la novela resaltan los momentos en que el narrador, Juan María Brausen, experimenta breves pero intensos momentos de reconocimiento de su realidad y su personalidad; en ellos, la voz narrativa se hace lírica, tiende casi en exclusiva a la meditación y la disertación; estos momentos acaban por convertirse en sendas reflexiones sobre el tiempo, la vida, la muerte, el arte, la soledad, la inutilidad, la nostalgia y el fracaso. Un conjunto de emociones y pensamientos que van construyendo una visión lírica del mundo trágica, pesimista, decadente, opresiva y hasta malsana. Juan Carlos Onetti hace decir a su narrador: “el tiempo particular de la vida breve

¹⁰⁸ Virginia Woolf, *The Moment and Other Essays* (Nueva York: Harcourt Brace, 1948), pp. 9-10, en Ralph Freedman, “El acto de conciencia y la visión del poeta”, *La novela lírica*, 1972, p. 256.

me había llegado desde un desorden de copas, frutas y ropas.”¹⁰⁹ Bastante parecidas a las palabras de Woolf sobre el *momento*. Con ello podemos pensar que para Onetti la vida es una serie de vidas breves, de *momentos* de reconocimiento de gran luminosidad perceptiva y cognoscitiva, donde se aprende a sentir y experimentar el mundo, aunque, en la visión de Onetti, esta concepción sea sucia, agresiva e indiferente con el hombre.

Volviendo a Woolf, su explicación es reveladora. Describe paso a paso el complejo proceso mental no armónico de asociaciones entre estímulos, percepciones, sensaciones, emociones e ideas. Una de las mejores metáforas que usa es la de “la cerilla de la descripción”. El *momento* ilumina completa y potentemente un breve instante significativo —que se siente interminable—, un cuadro que enmarca un fragmento vivo de la realidad, donde todas las cosas adquieren su volumen y peso exactos, deslumbran con su presencia y significado al espectador para crear entre ellas una sinfonía de relaciones y asociaciones vívidas en el tiempo, oscilando entre recuerdos, hechos y deseos, para consumirse de nuevo en la claridad de la cual emergieron, y dejar un resabio de la emoción y el conocimiento que habrán de ser perseguidas en la memoria perceptual para reconstruirlo en la imagen lírica.

Hay que añadir que “como acto mental, el *momento* es realmente interno, pero no reduce la experiencia a solas imágenes privadas.”¹¹⁰ El *momento* se apropia de los hechos —como Hegel pretendía—, a través del acto creativo (*poietico*) del mundo en una imagen. “*El momento se vuelve la obra de arte*, requiriendo solamente palabras o escenas, colores o formas, para perdurar en el tiempo.”¹¹¹ Las relaciones y los efectos del mundo que impactan sobre el hombre no pueden perderse en la mente y la sensación; deben ser rescatadas en un acto retroactivo, escritural y tangible. “El poeta [se encarga de subsanar esa necesidad] y contrae el mundo multiforme en una imagen momentánea.”¹¹² Hay que señalar también la gran complejidad que implica hacer una imagen literaria clara y entendible del acto cognitivo.

Ralph Freedman, uno de los primeros teóricos de la novela lírica, sustenta el análisis de este subgénero novelístico en un diseño poético híbrido entre narrativa y poesía, que utiliza una pauta o secuencia de imágenes para su estructura. Freedman no habla mucho sobre la

¹⁰⁹ Juan Carlos Onetti, “La vida breve” en *Obras completas I*, edición de Hortensia Campanella, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 596.

¹¹⁰ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 249.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 257. Las cursivas son mías.

¹¹² *Ibidem*, p. 251.

imagen; para definirla en sus rasgos mínimos recurre a la conocida explicación de Ezra Pound en “A Few Dont’s” (1913), y se limita a añadir que la imagen “no objetiviza hombres y tiempos, sino una experiencia y un tema en la que se ha utilizado los hombres y sus vidas, o lugares y acontecimientos;” posteriormente añade que “la imagen denota suavidad de sombras, así como de textura.” Añade que la imagen se experimenta de la misma forma como se contempla una pintura, con “detalles yuxtapuestos y complejos experimentados como un todo.” Propositiones que dan pistas, pero no parámetros para su aplicación al análisis literario.¹¹³

Aunque Freedman sustenta su teoría de la novela lírica en la imagen, en su libro no hay un apartado o párrafo en el que conceptualice el término y defina las formas en que usará el concepto. Se limita a la definición de Ezra Pound y a ejemplificar en novelas sin haber dicho cómo hay que entender la imagen. Ya que en el texto de Freedman no hay una definición del elemento fundamental de su teoría, se tuvo la necesidad de crear un marco teórico a partir de múltiples autores que subsanara el hueco teórico de Freedman. De ahí que se llegara a Rilke, Pessoa, Hegel, Paz, Pound y Eliot. Esto para hacer una problematización pertinente de la imagen y su aparición en *La vida breve* (1950). Esta es la razón de que este apartado sea tan extenso.

Por otro lado, Ricardo Gullón, teórico español que igualmente publicó un estudio sobre novela lírica, ahonda un poco más en sus definiciones de lirismo e imagen. El lirismo lo define íntegramente en una simple frase: el lirismo es “una percepción que la sensación precipita y la imagen declara.”¹¹⁴ No es necesario decir mucho después de eso, “la poesía tiene el impulso fundamentalmente lírico de transfigurar la realidad en imágenes.”¹¹⁵

Gullón también problematiza la intención lírica de capturar el proceso perceptivo de la realidad. Él lo llama “instante de la percepción”, donde ocurre “la transfiguración de lo sentido en el sentidor, el objeto determinante y el sujeto, que en la sensación lo experimenta.”¹¹⁶ Gullón concluye que: “del instante importa sobre todo lo expresado

¹¹³ *Ibidem*, p. 15 y p. 18. Respectivamente.

Ralph Freedman es de los teóricos anglosajones más recurridos para leer sobre el subgénero. En Hispanoamérica hay dos críticos que igualmente se han dedicado a ello: Ricardo Gullón con *La novela lírica* (Cátedra, Madrid, 1984). Y Darío Villaneueva con *La novela lírica*, 2 vols. (Madrid, Taurus, 1984).

¹¹⁴ Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 20.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 69.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 17.

oblicuamente”, porque es en lo no dicho, sino en lo insinuado que se concentra la significación de la sensación. Gullón dice que:

las imágenes —en cuanto modalidades peculiares de la percepción— sirven en el texto una función impregnante de lo experimentado. La sensación inicial se traduce en asociaciones verbales adecuadas para hacerlas sentir según fueron; el receptor descifra la confidencia como «mensaje», y todo lo demás como medio de intensificar y precipitar su sentido.¹¹⁷

Gullón explica que la imagen trabaja a partir de hilos sueltos, “filamentos” dispersos, ligeros e incompletos que asaltan la mente desde el pasado, el presente o el futuro, creando imágenes nuevas influenciadas por memorias, vivencias, sueños, cosas oídas, vistas, recordadas o deseadas. En palabras de Gullón: la imagen traduce “esquivos momentos de percepción, tan fugaz y deslumbrante como el relámpago: una luz, una flor cae, un sabor que devuelve al pasado..., apenas nada; nada que en potencia es todo y se desvanece al contacto de los dedos que intentan retenerlo.”¹¹⁸ Gullón añade que la imagen se complace en “la presentación de estados de ánimo y en la descripción del paisaje, porque propone lo contemplado como *equivalencia* del contemplador y la referencia como expresión de la intimidad;”¹¹⁹ la misma idea de correlato objetivo de Eliot.

Dado el carácter fugaz del momento de percepción, la imagen tiende naturalmente a alargar lingüísticamente este momento en el tiempo y hacerlo más duradero. Gullón le llama a este procedimiento “eternizar el instante, espacializar el tiempo”, para dar tiempo al lenguaje de formar una expresión coherente que se acerque a la emoción en bruto de su experimentación. La imagen entonces puede tardar páginas en evocar o recrear un segundo en el tiempo, por eso la imagen tiende a anular la temporalidad y provocar una atmósfera de suspensión temporal, porque la acción está siendo rescatada de los fragmentos de la mente, de las sensaciones que dejó su experiencia.¹²⁰

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 26.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 20.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 25. Las cursivas son mías.

¹²⁰ Si pensamos que los autores hasta ahora citados han hecho especial énfasis en el aspecto temporal del procedimiento que realiza la imagen —expresar sus visiones simultáneamente al acto de percepción—, podemos suponer que, idealmente, aunque no sea una regla, el tiempo verbal de la escritura de la imagen es el *presente*. La premura que impone la inmediatez y la fugacidad de este momento o epifanía precisa *la continuidad del tiempo presente* para capturar sus rasgos elementales, representar la sensación del tiempo avanzando, del acto de percepción ocurriendo. Por ello se requiere de enunciaciones en el presente para acercarse lo más posible a la naturaleza esquiva y ambigua de la percepción. Pere Ballart cita a Suzanne Langer

Para concluir esta sección; se puede hablar de ‘epifanías’, ‘instantes de percepción’, ‘momentos’, ‘revelaciones’, ‘correlatos objetivos’, ‘imágenes’, incluso ‘vidas breves’; todas denominan un mismo fenómeno con diferentes palabras. Una vez entendido que la imagen logra la captación de experiencias y su interiorización personal es difícil no hacer una interpretación del concepto de “vidas breves” en ese sentido. El concepto de Onetti bien puede entenderse como es una serie de *momentos* de reconocimiento de uno mismo y de la realidad, a través de los cuales se aprende a sentir, experimentar y entender el mundo, una serie de nacimientos y resurrecciones que se acumulan en la memoria como experiencias de vida; momentos breves, vidas breves que hacen el conjunto de la vida.

Lo importante es establecer que, en la novela, esas “vidas breves” revelan súbitamente el sentido oculto de las cosas y conceden al lector la misma “sensación consciente en plenitud” que experimentó la voz lírica, “aislando del continuo de la realidad la representación verbal de una experiencia.”¹²¹ A través de las palabras de Woolf, Joyce, Ballart, Kayser, Gullón, Hegel, Paz, Pessoa, Rilke, Pound y Eliot se hizo una aproximación teórica del lirismo y la imagen. Por sobre todo reluce la naturaleza del texto lírico como lugar privilegiado para la representación de la apropiación poética de la realidad.

“En [el] contexto [del lirismo] en que hasta el menor detalle alcanza tan elevado monto de significación, es impensable que no demos valor al hecho de que el curso de [la imagen reproduzca] el movimiento mismo de la percepción, con ojo que discrimina los elementos del espacio para luego reunirlos en su común diafanidad.”¹²² La imagen aspira a la inmediatez y esencialidad de la percepción; para ello, el lenguaje poético debe orquestar los movimientos del resto de elementos para ser visibles simultáneamente y asegurar la rotundidad de la expresión y el mensaje. Cualquier estímulo, sea visual, olfativo, sonoro, táctil, o un recuerdo, una palabra, una persona, un gesto, un paisaje, son materiales para la imagen. Sus vibraciones particulares deben “transmitirse emocionalmente al lector, y cuanto más sensible la conciencia perceptiva, mayor el voltaje y el rango de percepción, más finas y exactas las sensaciones registradas.”¹²³

para explicar a detalle el uso del tiempo presente en la imagen, por cuestiones de espacio no se profundizará más en esto, pero la información puede encontrarse en el capítulo “Epifanías” de *El contorno del poema*.

¹²¹ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 312.

¹²² *Ibidem*, p. 204.

¹²³ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 22.

El crítico literario analiza por qué medios se hace posible el contenido de la imagen, y el artificio formal de la lengua se vuelve indispensable para la construcción efectiva de estos momentos: la exhibición y vivificación del lenguaje, la supresión de reglas lingüísticas, la elección léxica, las comparaciones no convencionales, la reunión de términos o vocablos incompatibles en metáforas nuevas, incluso el rompimiento de reglas lingüísticas construyen la potencia expresiva y evocativa del lenguaje poético que exige la imagen para condensar la realidad.¹²⁴

Se puede concluir que la imagen es momentánea, revela experiencias y emociones con vividez, atiende a la lógica de la imaginación y a los procesos mentales no armónicos; pero más importante, la imagen se sabe un ejercicio imaginativo, un acto cognitivo, un momento epistemológico, donde las vivencias se vuelven experiencias poéticas. “Sólo traspuesto a la imagen puede expresarse bien el sentimiento;”¹²⁵ con su poder lo externo se vuelve interno, los objetos parte del sujeto, el mundo parte del yo, la realidad se fragmenta en muchas, y la vida encuentra sus lindes con el arte.

La poética de Juan Carlos Onetti gira en torno a estas eventualidades de la percepción y transfiguración de la realidad en ficción. Basta pensar en obras como *El pozo*, *Un sueño realizado* y por su puesto *La vida breve*, para identificar estos rasgos como pilares de sus mundos ficticios. En “Literatura, ida y vuelta”, Onetti definió a su manera estos *momentos* líricos de la creación artística:

Cuando uno escribe tampoco se siente un escritor, porque está trabajando en la inconsciencia y lo único que importa es escribir. [...] Y no se trata de fugas, sino de *momentos* en que la inconsciencia fluye con increíble intensidad, como no fluye con el resto de las cosas; *momentos* en que uno participa con todo y abre lo inconsciente.¹²⁶

La coincidencia de términos e ideas con los otros autores (“momentos”, “inconsciencia”, “intensidad”) es afortunada. El lirismo parece ser la forma de escritura que más se adecúa a la personalidad y visión del propio Onetti. Para alguien que duda de la realidad, la ve

¹²⁴ Cfr. Ralph Freedman, *op. cit.*, pp. 22-23.

¹²⁵ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 64.

¹²⁶ Norma Klahn y Wilfrido Corral, (comp.) *Los novelistas como críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 537. Las cursivas son mías.

sospechosa y subjetiva, no es posible retratar el mundo tal cual lo ve, se vuelve necesario crear desde cero con mano propia y reflejar en ese nuevo mundo su propia realidad.

La vida breve es una novela especialmente lírica, hay tantas imágenes (algunas abarcan dos o tres palabras, una oración, una línea, un párrafo o hasta páginas) que sería imposible extraerlas todas y categorizarlas para hacer un análisis de ellas. Hay imágenes muy simples, meramente ornamentales, que enriquecen la elocuencia del discurso; hay otras que proponen la reflexión de ciertos temas de fondo (la identidad, la vida, la ficción, el arte) y hay otras más complejas que se vuelven simbólicas. Más adelante, en el cuarto y quinto capítulo, se analizarán las imágenes de los personajes para hablar del juego de máscaras que Brausen orquesta y de las imágenes que construyen la ficticia Santa María, respectivamente. Pero si hablamos de imágenes primordiales en la novela, hay un capítulo prácticamente lírico (“Naturaleza muerta”), en el que Onetti condensa los motivos *tempus fugit* y *ars longa, vita brevis*.

Ya desde el título se presiente lo significativo del capítulo. La naturaleza muerta como género pictórico es una representación simbólica de la acechanza de la muerte y la fugacidad de la vida y el tiempo, representa objetos inanimados extraídos de la vida cotidiana y enmarcados en un espacio determinado que pueden ser naturales o artificiales. Las escenas suelen presentar animales, flores, frutas o comida y otros objetos como libros, joyas, monedas, relojes, vasijas y cartas; cumplen la función de recuerdos simbólicos de la fugacidad de la vida, la mortalidad y la temporalidad, porque contrastan lo vivo y lo muerto, lo lleno y lo vacío, lo nuevo y lo viejo. La naturaleza muerta se vale de la disposición de los objetos, el cromatismo, la iluminación, el detalle y el realismo óptico para producir un efecto de inmovilidad.

En la novela, Onetti pretende hacer en este capítulo su propia naturaleza muerta verbal con una sinfonía de imágenes que exponen su idea de la brevedad de la vida. En la escena, Brausen encuentra la puerta abierta del departamento de su vecina. Decide entrar, se pasea por la habitación observando las cosas y su distribución, y descubre por primera vez “el tiempo de la vida breve que llega desde un desorden de copas, frutas y ropas” (p. 596).¹²⁷

¹²⁷ En adelante, las citas que pertenezcan a *La vida breve* sólo se indicarán con el número de página al final de la cita. A partir de ahora se usará también la abreviación *LVB* para referirnos a ella.

La luz caía verticalmente del techo y luego de tocar los objetos colocados sobre la mesa los iba penetrando sin violencia. El borde de la frutera estaba aplastando en dos sitios y la manija que la atravesaba se torcía sin gracia; tres manzanas, diminutas, visiblemente agrias, se agrupaban contra el borde, y el fondo de la frutera mostraba pequeñas, casi deliberadas abolladuras y viejas manchas que habían sido restregadas sin resultado. Había un pequeño reloj de oro, con solo una aguja, a la izquierda de la base maciza de la frutera que parecía pesar insoportablemente sobre el encaje, de hilo, con algunas vagas e interrumpidas manchas, con algunas roturas que alteraban bruscamente la intensión del dibujo (p. 470).

En la imagen que Onetti construye se aprecia el juego lingüístico poético que requiere la imagen para funcionar: la exhibición y vivificación del lenguaje (“la luz caía verticalmente”, “penetrando [objetos] sin violencia”, “pesar insoportablemente sobre el encaje”), la elección léxica (“luz”, “aplastado”, “torcía”, “manzanas”, “agrias”, “abolladuras”), las comparaciones no convencionales, la reunión de términos o vocablos incompatibles (“deliberadas abolladuras”, “interrumpidas manchas”). Además, se aprecian recursos inspirados en la pintura para lograr tal visualidad: el detalle, el realismo óptico, la iluminación y el cromatismo:

En una esquina de la mesa, siempre en el sector de la izquierda, entre el reloj y el borde, encima de la parte más luminosa, un poco arrugada, de la carpeta de felpa azul, otras dos pequeñas manzanas amenazaban rodar y caer al suelo; una oscura y rojiza, ya podrida; la otra, verde y empezando a pudrirse. Sin moverme, descubrí debajo de la mesa una pequeña botella tumbada, formas de manzanas que acababan de rodar. En el centro de la mesa, dos limones secos chupaban la luz, arrugados, con manchas blancas y circulares que se iban extendiendo suavemente bajo mis ojos. La botella de Chianti se inclinaba apoyada contra un objeto invisible y en el resto de vino de una copa unas líneas violáceas, aceitosas, se prolongaban en espiral. La otra copa estaba vacía y empañada, reteniendo el aliento de quien había bebido de ella, de quien de un solo trago, había dejado en el fondo una mancha del tamaño de una moneda. Creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer. Comprendí sin esfuerzo que me estaba prohibido tocar ningún objeto, mover ninguna silla (p. 470- 471).

La imagen de la naturaleza muerta es tal vez una de las claves para interpretar la novela. Lo que las frutas podridas, el desorden, el vino seco, el reloj están diciendo de Brausen es que está sintiendo el paso del tiempo, la acechanza de la muerte, pero más importante, ve emerger el presente ante sus ojos como un tesoro invaluable. Brausen está objetivando la experiencia

del tiempo en la descripción de la naturaleza muerta en el departamento de la Queca. Hace una descripción pormenorizada de lo que percibe para proponer en el fondo la idea de “vida breve”, una eternización del presente, un *momento* iluminado en el sentido que lo pensaba Woolf y el propio Onetti. Al mismo tiempo, al plasmar esos pensamientos y emociones sobre el paso del tiempo en una imagen erigida en el lenguaje poético, Onetti está realizando otro de los temas de la naturaleza muerta: la prevalencia del arte sobre la vida.

A través de la descripción de los objetos se ve el movimiento mismo de la percepción de Brausen, con ojo que discrimina los elementos del espacio para reunirlos en su común diafanidad. Esta diafanidad es la de la experiencia del *tempus fugit* y del *ars longa, vita brevis*. Este capítulo se experimenta casi como la contemplación de una pintura, con detalles y planos yuxtapuestos experimentados como un todo complejo. La imagen transmite emocionalmente al lector una de las ideas centrales de *La vida breve*: la del hombre que no puede triunfar sobre el tiempo y la muerte, pero puede hacerlo a través del arte.

En este momento de la novela se aprecia con mayor claridad la influencia de la pintura en la escritura de Onetti. Al recordar la anécdota que Onetti cuenta a Luis Harss, donde dice que: “la escenografía inmutable fue robada” de la pintura de Albright, el lirismo de la novela cobra una nueva dimensión.

Ivan Albright (1897-1983) pintor norteamericano (contemporáneo de Onetti, sólo doce años mayor que él), nacido en una familia de artistas, estudió en el Instituto de Arte de Chicago, en la Academia de Bellas Artes en Pensilvania y en la Academia Nacional de Diseño de Nueva York. Perteneció a la corriente pictórica del realismo mágico, típico de los años treinta. Fue conocido por “sus imágenes meticulosamente detalladas de la carne humana en proceso de decaimiento y corrupción.” Fue conocido como “el pintor del horror” y el “especialista en lo repulsivo”, se dedicó a plasmar de forma realista la inquietud del paso del tiempo.

Albright estaba fascinado por el proceso de envejecimiento y creó imágenes cotidianas, de personas comunes que resaltaban cada arruga, cabello, mancha y bulto. Solía trabajar lento, completando una pulgada cuadrada cada diez horas, algunos lienzos tomaron más de una década para ser terminados. Él disfrutaba pintar retratos y bodegones, y cuando se le preguntaba por qué no pintaba más paisajes, él decía: «He descubierto que un acercamiento a mi pulgar es tan grande como las montañas

más altas... En ese caso yo preferiría pintar mi pulgar porque puedo darle la vuelta fácilmente y ver de qué se trata todo.»¹²⁸

En cuanto a temática, estilo y estética, Onetti y Albright son increíblemente cercanos. Los dos hablan de la fugacidad de la vida y del tiempo, reflejándolo específicamente en una estética de la degradación, donde capturan la soledad, la vejez, la corrupción y la descomposición tanto del cuerpo físico como del espíritu. Sus colores tienden a ser oscuros, monótonos, los objetos abigarrados y entremezclados, creando una disolución entre lo real y lo ficcional, un hermetismo y estatismo difícil de disipar.

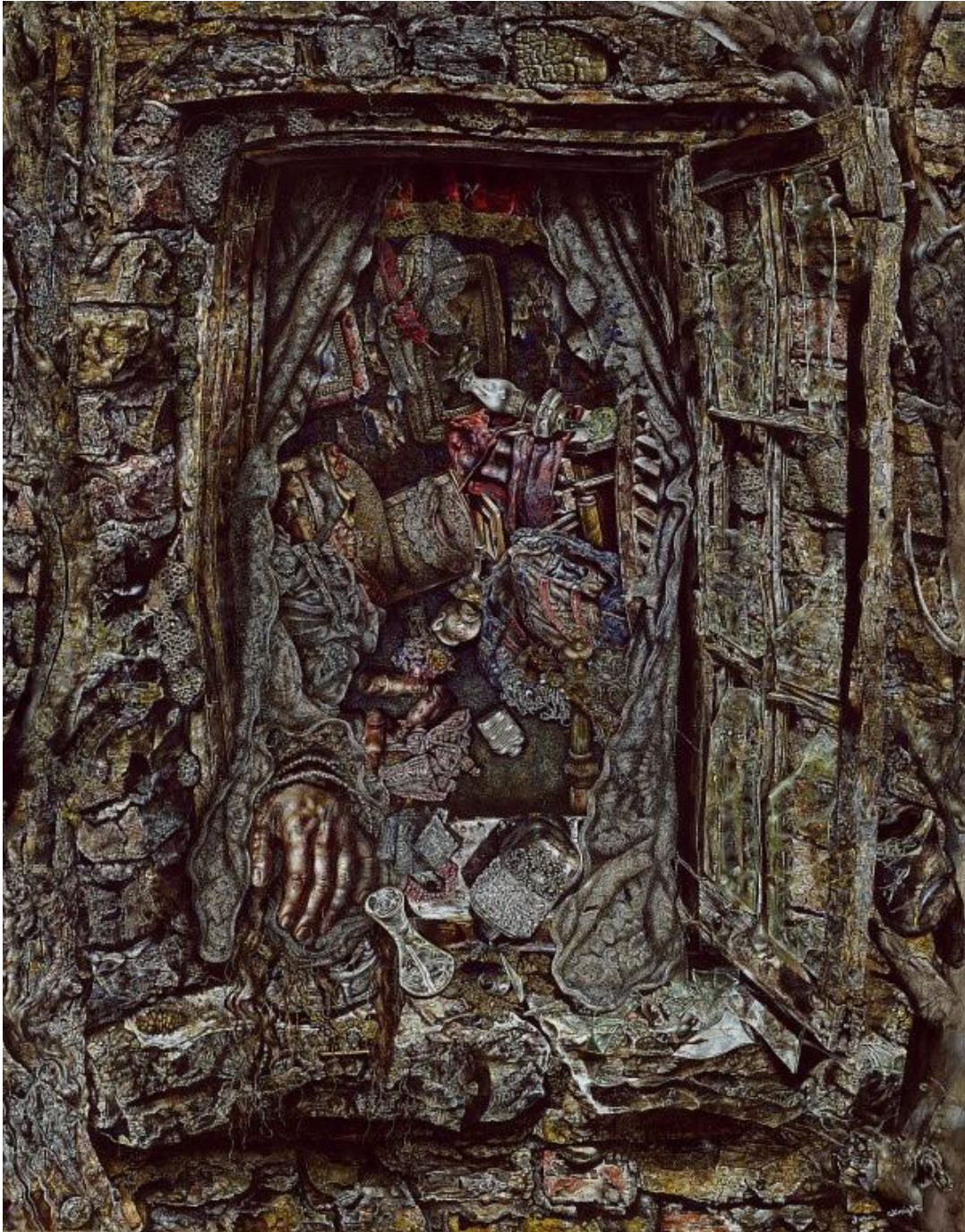
Onetti pudo intentar una trasposición del cuadro de Albright a su escritura, trasladar lo visual a lo verbal; pero me parece más un *reconocimiento* de su propia estética en la producción pictórica del norteamericano. Porque, aunque estos dos artistas no tuvieron ningún tipo de contacto, sus ideas, inquietudes y temas coinciden de forma consistente en una estética de la degradación.

Onetti recreó el efecto estético de la pintura de Albright en su literatura. La atmósfera que logró en la novela equivale al logrado por Albright en la pintura. “No se presenta lo visible como algo visual, sino sólo en su efecto ante todo atmosférico en un caprichoso mundo poético interior.”¹²⁹ La metáfora de “vida breve” se entiende mejor contrapuesto al título de la pintura de Albright: “*Pobre Cuarto-No Hay Tiempo, Ni Final, Ni Hoy, Ni Ayer, Ni Mañana, Sólo el Para Siempre y el Para Siempre Sin Final*”¹³⁰. En el cuarto de la Queca hay una atmósfera de suspensión temporal donde el instante emocionado, el *momento* petrificado se renueva en el presente. La importancia de haber hecho este largo recorrido por el lirismo, la imagen y la anécdota de la pintura de Ivan Albright es para señalar que *La vida breve*, incluso la poética onettiana, se sustenta en el lirismo; aún más, que la escritura de Onetti está profundamente influenciada por la apreciación y crítica de la pintura.

¹²⁸ “Albright was fascinated by the aging process and created images of everyday people that highlighted every wrinkle, hair, blemish, and bulge. He worked slowly, completing one square inch every ten hours, and some canvases took more than a decade to finish. He enjoyed painting figures and still lifes, and when asked to explain why he did not create many landscapes, he said: “I find that my thumb close up is as big as the highest mountains . . . I would in that case rather paint my thumb, because I can get around it easier and see what it is all about.” Extraído de la biografía de Ivan Albright en la página del Museo Smithsonian de Arte, Galería Renwick. La traducción es mía. [en línea] [fecha de consulta: 28 mayo 2018]. Disponible en: <http://americanart.si.edu/collections/search/artist/?id=52>

¹²⁹ Schmitt–Von Muhlenfels, “La literatura y las otras artes” en Manfred Schmeling, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, p. 116.

¹³⁰ La traducción del título de la pintura es mía.



Ivan Albright, American (1897-1983)

Poor Room- There is No Time, No End, No Today, No Yesterday, No Tomorrow, Only the Forever, and Forever and Forever Without End, 1942/43; 1948/55; 1957/63. The Art Institute of Chicago.¹³¹

¹³¹ La imagen y los detalles del cuadro fueron extraídos de la página oficial de The Art Institute of Chicago [en línea] [fecha de consulta: 27 noviembre 2016]. Disponible en: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/93812?search_no=27&index=33.

2.3 El lirismo de *La vida breve*

Una vez definidos el lirismo y la imagen se puede problematizar el carácter teórico de la novela lírica. Antes de hablar de sus rasgos principales retomaré brevemente la discusión respecto a los límites entre los géneros literarios. Esta es una problemática especialmente importante porque gran parte de la discusión sobre novela lírica recae en el tema del género, en la demostración de una mezcla exitosa entre novela y poesía lírica. Esta discusión sentará las bases para explicar cómo la teoría de la novela lírica ayuda a comprender la compleja composición lírico-narrativa de *La vida breve* (1950).

Los estudios literarios reconocen que la literatura es un fenómeno artístico-cultural que se renueva sin cesar, y que, por extensión, sus reglas y criterios de clasificación están también en constante cambio. Este signo de versatilidad que caracteriza a la literatura se puede observar en la fluctuación histórica de los géneros; que se renuevan y entremezclan con cada época, escuela, generación, o escritor ingenioso, y así como preservan las tradiciones también las rompen.

Conforme incrementaron los estudios respecto a la división genérica de la literatura ha sido más sencillo llegar a la conclusión de la imposibilidad de encasillar rígida y exclusivamente una obra en un solo género. Al hacer un ejercicio de historiografía literaria se confirma la gran cantidad de matices genéricos que se han dado.¹³² El tiempo modifica invariablemente las obras literarias e impulsa a los escritores a encontrar diferentes formas, enfoques y registros para narrar. Ejercer la libertad que brinda la literatura para tomar de otros géneros lo que sea útil para enriquecer cualquier otro es el proceso mismo que asegura su subsistencia y evolución.

En palabras de Gerard Genette: “los géneros literarios son agrupaciones de textos obtenidas mediante la combinación de rasgos temáticos, discursivos y formales.”¹³³ Son “instituciones sociales que se configuran como un modelo de escritura para el autor, un horizonte de expectación para el lector y una señal para la sociedad.”¹³⁴ Brindan un esquema

¹³² Cfr. Claudio Guillén, “Los géneros: genología” en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 141-181.

¹³³ Gerard Genette, (1979) en Garrido Gallardo (dir.), *El lenguaje literario: vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis, 2009, p. 212.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 211.

general de normas y estilos discursivos que ha sido delimitado por un grupo de obras y será modificado por otro, el de las obras límite.

Por su parte, Claudio Guillén, hace un análisis exhaustivo de la situación en *Entre lo uno y lo diverso* (1985) y también afirma que la clasificación genérica no sólo responde al orden intraliterario, sino a otros externos a él. Los factores espacio-tiempo prácticamente gobiernan el comportamiento de los géneros. Su locación histórica, geográfica, sociológica e idiomática definirá en gran medida el tiempo y modo de nacimiento, crecimiento y muerte de los géneros.

Guillén cita a Fernando Lázaro Carreter para explicar que: “el género supone la permanencia de un modelo estructural en el cual el epígono valioso introduce ciertas alteraciones. Hay pues permanencia y alteración a la vez.”¹³⁵ Las obras entran a formar parte de un sistema, en extremo complejo, de interrelaciones e intercambios, en la que una sola obra puede y podrá instituir, combinar, reinventar o destruir más de un género literario.¹³⁶ Dice Garrido Gallardo en *El lenguaje literario: vocabulario crítico* (2009):

La riqueza de contenido, la perfección de la expresión (las formas estilísticas del género) serán las bases de la calificación del valor estético de la obra, de la consideración del genio [...]. El género es estructura de la obra misma y vehículo de comparación con los demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltarán sin duda más, puesto en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género.¹³⁷

¹³⁵ Fernando L. Carreter, “Sobre el género literario”, 1979, en Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 116-119.

¹³⁶ Pero ¿cómo surge un género literario? El proceso de gestación de un género no ocurre de la noche a la mañana, se necesita tiempo para crear una tradición y escuela que lo siga e imite, hasta que llegue el momento de transgredirlo y modificarlo. Kurt Spang dice que de acuerdo con “la concepción de la creación literaria antes del siglo XVIII, más precisamente antes del Romanticismo, nos hallamos ante una unidad casi siempre estrictamente preceptista, normativa y conservadora, en la cual el respeto a las reglas, la obediencia e imitación de los modelos y autores eran indiscutibles y vinculantes.” Por eso, hasta ese momento en la historia, las formas seguían conservando un aire familiar, sin perder claro, la originalidad individual que aportaba cada autor. Sin embargo, agrega Spang, que “a partir del Romanticismo presenciamos una actitud creadora casi diametralmente opuesta, en la que se eleva a objetivo primordial la capacidad innovadora del artista, un afán que tiene naturalmente sus repercusiones en el ámbito de los géneros.” Es importante la observación de Spang, ya que el siglo XVIII fue una época de gran revuelo intelectual, renovación artística cultural y filosófica, ya desde antes con la aparición de la Ilustración. Los géneros literarios sufrieron un sano desarrollo a partir de ello —y también complicaron aún más el estricto estudio genológico—, desarrollo que se fortificó con el siglo XX, y encuentra sus más inesperadas manifestaciones en el XXI. «Cfr. Garrido Gallardo (dir.), *El lenguaje literario: vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis, 2009, pp. 1215-1234»

¹³⁷ Garrido Gallardo, *op. cit.*, pp. 1232-1233.

Si hablamos de peculiaridades estilísticas y de los grandes contrastes que se pueden encontrar en un mismo género, la novela lírica es un caso excepcional entre ellos. Teóricamente, no es un subgénero grandemente conocido o estudiado, aunque sí se escribe y lee más de lo que se piensa. Por principio, parecería una contradicción de términos y conceptos; aún más, de intenciones literarias y poéticas; ya que concilia en un mismo discurso dos modos, registros y tradiciones de expresión que van en direcciones totalmente contrarias: la narrativa y la lírica. De inicio esta ambición literaria podría pensarse irrealizable, pero para ir directamente al centro del conflicto, en palabras de Ralph Freedman —primer académico en teorizar este subgénero— “el concepto de la novela lírica es una paradoja”.¹³⁸

Si pensamos en las palabras de Garrido Gallardo, con las cuales afirma que la peculiaridad estilística y el valor estético de una obra resaltarán más al ser comparadas con otras que tengan la misma estructura genérica, la novela lírica es entonces, una *rara avis* en el gran género de la novela.¹³⁹ “Introduciendo elementos líricos en un género basado en la causalidad y el tiempo, los escritores han revelado nuevas posibilidades para la novela. Su conducta les ha conducido a una interpretación más efectiva de la mente y al descubrimiento de campos de sugerencia metafórica imposibles de alcanzar por medios puramente narrativos.”¹⁴⁰

Con esta breve explicación en definitiva surgen más preguntas que respuestas. ¿Cómo funciona la mezcla de tonos, registros e intenciones escriturales?, ¿qué elementos de lo narrativo y lo lírico se adaptan a la estructura novelística?, ¿cambia la estructura de la novela por algún tipo de forma lírica? y a estas agregaría algunas que Freedman plantea en su estudio: “¿por qué desearían los escritores recrear el mundo de la novela como una visión metafórica, un cuadro, o una evocación musical del sentimiento, o, por otro lado, habiendo hecho esto, por qué insistirían en el «rótulo prestado» de la narrativa, en lugar de pasar resueltamente a la poesía?, ¿cuándo se dio el cambio de gusto literario o la predilección por

¹³⁸ Ralph Freedman, *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 13.

¹³⁹ Otros críticos y escritores nombran a la novela lírica como “«novela poema», «novela poemática», término acuñado por Pérez de Ayala en 1916 para sus relatos; y el famoso «nivola» de Miguel de Unamuno, para quien “las mejores novelas son poemas.” Cfr. Miguel Ángel Lozano Marco, “La formación de la novela lírica (1901-1910)”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, [consultado en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9z9r1>.

¹⁴⁰ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 7.

un diseño” de esta naturaleza?, y más importante, ¿cuáles son las razones de su permanencia?¹⁴¹

Según Freedman, lo que diferencia a la novela lírica del resto, son “las distintas formas [en que transforma] los materiales de la ficción (tales como personajes, argumentos, o escenas) en *pautas de imágenes*.”¹⁴² Conocer este objetivo nos da un primer plano de acercamiento para sopesar cómo y cuáles de los recursos narrativos y líricos se entremezclan. Se puede deducir que los elementos básicos de la novela se limitan a transformarse en imágenes; y funcionan tal y como lo harían en un poema: de forma alegórica, metafórica, analógica, emotiva y sensorial, cargadas de sentido y que al unirse crean una red de sentido simbólico complejo.¹⁴³

De ahí que la novela lírica sea un “género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema.”¹⁴⁴ Ralph Freedman lo explica señalando que:

al combinar características de ambas, la novela lírica desvía la atención del lector de los hombres y acontecimientos a un diseño formal. La escenografía usual de la ficción se transforma en una textura de imágenes, y los personajes aparecen como *personae* del yo. Así, la ficción lírica no está definida esencialmente por un estilo poético o por una prosa refinada.¹⁴⁵ Toda novela puede elevarse a tales alturas del lenguaje o contener pasajes que reducen el mundo a imágenes. La novela lírica más bien asume una forma original que trasciende el movimiento causal y temporal de la narrativa dentro de los lineamientos de la ficción.¹⁴⁶

Por su parte, Ricardo Gullón lo explica de esta forma:

Lo narrativo está embebido en lo lírico, disuelto en la corriente de imágenes: sólo a través de ellas se siente su presencia. En el instante que es la [imagen], y en la sucesión de estas, todo se subordina a la presentación fiel de la visión y no a las expectativas de un desarrollo [narrativo] que acaso no tenga lugar. La continuidad de la visión es el factor unificante y la razón de que el texto no sea una acumulación de poemas en prosa, sino la historia que el narrador se propuso contar, situándola más allá del

¹⁴¹ Cfr. Prólogo de *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, Barcelona, Barral Editores, 1972.

¹⁴² *Ibidem*, p. 8. Cabe mencionar que, a partir de aquí, cada vez que se hable de “imagen” como recurso lírico o sustento estructural de la novela lírica se debe tener en cuenta la detallada definición que se hizo de ella en el apartado 2.2 “El lirismo y la imagen”. No se retomarán aquí sus características esenciales. Me limito a recordar que la imagen realiza el complejo “proceso de aprehensión poética de la realidad”.

¹⁴³ Recordemos aquí a Paz y sus ideas sobre la imagen como núcleo del lenguaje poético y el poema lírico.

¹⁴⁴ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁵ Lo que la separa definitivamente de la prosa poética y el poema en prosa.

¹⁴⁶ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 13.

tiempo, en los confines donde realidad y símbolo se encuentran y se abrazan como en espacio de natural coincidencia.¹⁴⁷

La novela lírica toma recursos de la poesía tales como: “el carácter autobiográfico, el predominio del lenguaje poético, el viaje a través de la conciencia, la interiorización de la experiencia, el confinamiento en el espacio mental y la ruptura de la linealidad temporal;” mientras que conserva de la narrativa: “el uso de la corriente de conciencia y del monólogo interior, la coherencia del punto de vista, y la simultaneidad narrativa.”¹⁴⁸ El lirismo que adopta la novela lírica exige al lector una “constante actividad reestructuradora” de la dispersión de los datos, y “aceptando la información autorial en los términos en que le va siendo facilitada, se moverá a partir de ella hacia una recreación libre y no por eso infiel del texto.”¹⁴⁹

Respecto a la tradición de la novela lírica, Freedman se concentra únicamente en la tradición occidental y traza un posible esquema del origen del subgénero. Él sugiere como precursores a Novalis y Rilke con *Enrique de Ofterdingen* y *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910); a Virginia Woolf, Hermann Hesse, André Gide, Djuna Barnes, como los que instituyeron y afinaron el género en novelas como *Las olas* (1931), *Narciso y Goldmundo* (1930), *Los alimentos terrestres* (1897) y *El bosque de la noche* (1936), y también menciona a otros autores que sólo en algunos momentos de su obra tuvieron destellos líricos, como Hölderlin, Goethe, Joyce y Proust, con *Hiperión* (1797), *Werther* (1774), los monólogos del *Ulises* (1922) y ciertos pasajes de *En busca del tiempo perdido* (1913).

A la clasificación de Freedman se suman los ejemplos de Ricardo Gullón, que prueban que el subgénero se manifestaba en la literatura hispanoamericana desde inicio de siglo: Pío Baroja con *Zalacaín el aventurero* (1909), Miguel de Unamuno con *Niebla* (1914), Gabriel Miró con *Años y leguas* (1928), María Luisa Bombal con *La amortajada* (1938) y *La última niebla* (1941), J. C. Onetti con *La vida breve* (1950), Juan Rulfo con *Pedro Páramo* (1955), y Rafael Sánchez Ferlosio con *El jarama* (1956).¹⁵⁰

Sería muy complicado y faltaría espacio para explicar un posible origen de la novela lírica, pero es necesario mencionar rasgos que permitan al menos vislumbrar el tiempo y

¹⁴⁷ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 19.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 16.

¹⁵⁰ Ricardo Gullón, “Nota preliminar”, *op. cit.*, 1984.

lugar donde comenzó. Ralph Freedman sugiere que inició en la Alemania de fines del siglo XVIII y principios del XIX mientras descollaba el Trascendentalismo y el Romanticismo, con el antecedente del *Sturm und Drang*.¹⁵¹ En ese tiempo se escribía mayormente novela de crecimiento (*Bildungsroman*¹⁵²) y debido a la tendencia en auge de la libertad creativa, la subjetividad individual, el ideal del “yo” romántico, y la exaltada representación de la emoción; la novela empezó a acercarse a la poesía.

Freedman menciona a Alemania como cuna del subgénero, porque en otros países europeos la mutación a novela lírica no fue tan exitosa. En Inglaterra había un sólido desarrollo en la poesía —pensemos en Keats, Yeats o Coleridge—, no había muchas posibilidades de que lo lírico migrara a la novelística, pero hubo excepciones como De Quincey con sus *Confesiones de un opiómano inglés* (1821) y *Dream Fuge*; también Emily Brontë con *Cumbres borrascosas* (1847). En Francia hubo indicios de renovar la novela costumbrista o el romance, pero en su mayoría conservaron sus raíces realistas o sentimentales —pensemos en Flaubert, Stendhal, Dumas, Hugo, Balzac, Zolá o Chateaubriand—, con debidas excepciones como *La tentación de San Antonio* (1874) de Flaubert, y *Aurelia* (1855) y *Sylvia* (1853) de Nerval. “En conjunto, el surgimiento del realismo en Francia, la prominencia en Inglaterra de las obras maestras de la ficción victoriana, y la presión en Alemania hacia la objetividad del *Bildungsroman* realístico redujeron la novela lírica a importancia menor.”¹⁵³ Lo cual explica lo poco conocido del subgénero incluso en la actualidad.

Ricardo Gullón afirma que tal como la novela realista tradicional es hija de su siglo, la “novela interiorizada” es propia del XX. Con tantas crisis sociales y culturales, reconfiguraciones geopolíticas y cambios en las ideologías, la novela cambió también,

¹⁵¹ Recordemos a Kurt Spang cuando mencionaba que los siglos XVIII y XIX fueron épocas de gran conmoción y revolución intelectual, filosófica y artística. Las ideas del Trascendentalismo filosófico (Kant, Fichte o Schopenhauer) y el Romanticismo (la razón romántica sobre la unidad del hombre con la naturaleza y la divinidad) favorecieron otro tipo de pensamiento que podía concebir “una objetividad suprema y permanecer aun intensamente subjetivo mediante la proposición de una unidad final del yo y el mundo en un yo absoluto.” Cfr. Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵² Freedman dice que “la novela lírica fue un concepto crucial en el romanticismo alemán, en Francia e Inglaterra estuvo confinada a esfuerzos marginales.” La *Bildungsroman* fue la antesala de la novela lírica, proporcionó un esquema novelístico que permitió ahondar en la construcción psicológica y emocional profunda del personaje y que se volviera el soporte temático de la obra. Esto dio pie al lirismo, la intensidad del lenguaje, un estilo poético; y posteriormente el brote de la novela lírica. Cfr. Freedman, “La tradición lírica”, *op. cit.*, 1972.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 49.

volcándose al reconocimiento y exploración de la subjetividad interior. Y hay que notar que Gullón dice “interiorizada” porque aún no era propiamente lírica. La interiorización como técnica literaria era la tendencia en auge en las novelas, incluso para las que no se considerarían líricas cuando el género se hubo establecido. La novela lírica sería posteriormente el subgénero novelístico de total exaltación de lo interior.

En resumen, la novela lírica es un viaje a la conciencia, documenta las reacciones de la mente ante el mundo. A través de la imagen el personaje se muestra desde dentro, viendo actuar a su conciencia. En palabras de Gullón: “lo verdaderamente memorable de la novela lírica no es la acción sino la emoción.” A Juan Carlos Onetti se le reprochó no haber escrito obras con una trama continua, sino un conjunto de hechos descolocados y que parecieran no tener sentido entre ellos:

es una serie de *imágenes* sin pies ni cabeza que se despliegan en la mente del contemplador en forma de gestos y situaciones. La trama es mínima. O, mejor dicho, hay muchos fragmentos y cabos de diferentes tramas que forman un conglomerado sin meta visible, que resultarían completamente incoherente si no lo sostuviera un único tono hipnótico e inexorable en el que se siente actuar la disparatada lógica de los sueños.¹⁵⁴

La explicación la encontramos en que no son novelas narrativas, sino eminentemente líricas. “No son los temas ni las formas, sino el modo de tratarlos y de instalarse en estas lo característico de la novela lírica. La intimidad del personaje y sus reacciones son exploradas minuciosamente, atendiendo a la impresión causada más que a la acción causante, subordinada y como diluida en la impresión.”¹⁵⁵ Por eso el “momento de percepción” del que hablaba Woolf, el proceso de aprehensión poética de la realidad, y la serie encadenada de ellos constituye el centro de acción de la obra.

La novela lírica logra una hibridación genérica tan natural porque combina imágenes tanto por analogías y contrastes como por contigüidad. Aprovecha el carácter “poligenérico de la novela”, como diría Claudio Guillén, además de ciertos intereses e impulsos literarios como “la saturación de individualidad, el afán autobiográfico, la conciencia teórica de su propia andadura, la profusión de cosas, la apertura a lo humilde y cotidiano”¹⁵⁶ —cualidades

¹⁵⁴ Luis Harss, *op. cit.*, pp. 228 y 231.

¹⁵⁵ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵⁶ Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 172.

que son los sellos de la narrativa de Juan Carlos Onetti—, un modelo de escritura en el que fácilmente cabe cualquier otro género (poesía, carta, ensayo, crónica, memoria, confesión).

Estos impulsos de la novela se hermanan en gran parte con los de la lírica; la poesía versificada también se edifica en los mismos intereses literarios. Ambas, novela interiorizada y poesía, se interesan por estos temas, lo que les da un punto en común, aunque lo realizan con recursos diferentes. La prosa en la extensión, la lírica en la condensación. Así, la novela lírica no sigue el patrón normal de su género y abandona su método de escritura para adoptar el de la poesía.

Freedman argumenta que la diferencia esencial entre la novela lírica y la novela tradicional reside en el tipo de escritura al que se acude para trazarlas. Él distingue la escritura lírica de la no-lírica, y se remite a una fórmula que sintetiza el funcionamiento de ambos tipos de novela: a un diferente “concepto de *objetividad* en el discurso”.¹⁵⁷ En otras palabras, la novela lírica busca objetivar el mundo a través de la subjetivación lírica, mientras que la novela tradicional se limita a “abstraer una cualidad objetiva del encuentro entre el yo y el otro, el hombre y el universo más allá de él.”¹⁵⁸

La objetividad en la escritura no-lírica ocurre cuando se crea la realidad ficcional y se insertan en ella los personajes y sus conflictos, separando tajantemente el yo que experimenta el mundo de ese mismo mundo experimentado. De esta forma, estando separados, se objetivan realidad y sujeto, cada uno por su parte; porque son fenómenos independientes, con carácter propio, que viven y actúan en la ficción por sí mismos, como si tuvieran consciencia propia. En la novela convencional: “la objetividad es alcanzada a través de la forma dramática y narrativa que desarrollan las acciones,” a través de “la trama, del despliegue de la interacción del hombre y el mundo en el tiempo.”¹⁵⁹ Freedman ejemplifica: “Moll Flanders, David Copperfield, Ivan Karamazov, Hans Castorp, *existen en y por virtud de un mundo*, un medio contra el cual reaccionan. El hombre se enfrenta a otros hombres, tienta su camino en el laberinto de su propia y de otras sociedades, o mide su ingenio, sentido moral o amoral en referencia a los valores de los demás.”¹⁶⁰

¹⁵⁷ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 14.

¹⁵⁹ *Idem*.

¹⁶⁰ *Idem*. Las cursivas son mías.

Mientras que en la escritura lírica no existe esa distancia entre el yo y el mundo; al contrario, se funden en una visión conjunta en la que el mundo adquiere la forma y el color con que es visto por los ojos del sujeto lírico. La poesía “no objetiviza hombres y tiempos, sino una experiencia y un tema en la que se ha utilizado los hombres y sus vidas, o lugares y acontecimientos.”¹⁶¹ La novela lírica encuentra su “objetividad subjetiva” en “una forma que fusiona el yo y el otro,”¹⁶² en la intención del lirismo. Según Freedman, en lugar de que la narración lírica encuentre su composición en el seguimiento de las acciones en la trama (drama y narración), las absorbe y transforma en una “pauta de imágenes” (lírica), y los escenarios de la acción se vuelven escenas o cuadros independientes en que la conciencia y el pensamiento humano se funde con sus objetos.¹⁶³ En palabras de Freedman:

En las narrativas convencionales, el mundo exterior es sustancia. Está situado más allá del escritor y del lector, interponiéndose entre ellos y el tema. En el modo lírico, tal mundo está concebido, no como un universo en el que los hombres exhiben sus acciones, sino como la visión del poeta presentada como un diseño. El mundo se reduce a un *punto de vista lírico*, el equivalente del «Yo» del poeta: el ser lírico. En la mascarada de la novela, este punto de vista es la *máscara* del poeta así como la fuente de su conciencia, ya aparezca disfrazada como una o más *personae* o en las funciones más directas de confesor o narrador en primera persona.¹⁶⁴

Juan María Brausen, el héroe onettiano de *La vida breve*, o mejor dicho antihéroe, actúa en la novela desde el punto de vista lírico. Se le presentan visiones e imágenes del mundo, busca percepciones y sensaciones que le revelen cosas sobre él, su vida y la ciudad que habita. A lo largo de la novela el lector observa el estado de sus relaciones personales, y cómo se van debilitando y extinguiendo. Brausen se refleja en los personajes, encontrando cosas de él mismo en ellos, la visión lírica que resulta de la observación del mundo es oscura y profundamente desalentadora, y por ello no le queda más remedio que inventar otro mundo —Santa María— para escapar de su realidad.

El “diseño formal” híbrido está compuesto forzosamente de dos niveles: el narrativo y el lírico. Porque, aunque la novela lírica da preferencia a las imágenes no puede dejar de lado su composición novelística, el soporte que le brinda el esquema de la novela tradicional.

¹⁶¹ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ Cfr. Ralph Freedman, p. 15.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 21. Las cursivas son mías.

Así, la novela lírica se estructura de la alternancia de pasajes narrativos y pasajes líricos que corren paralelos en la ficción. Este montaje se realiza con la participación conjunta, aunque no siempre equilibrada, de la progresión de episodios. Aunque los pasajes narrativos y líricos componen la novela, la trama de imágenes se convierte en el compendio temático de la novela lírica.

En los pasajes líricos “la prosa se niega a sí misma; las frases no se suceden obedeciendo al orden conceptual o al del relato, sino presididas por las leyes de la imagen y el ritmo.”¹⁶⁵ Idealmente, el análisis literario debería distinguir estos pasajes para una mejor comprensión de la novela; pero también sucede que uno de los recursos más sorprendentes de la narrativa lírica es que puede, y se da con gran frecuencia, que muchos pasajes “operan a la vez como narrativa y como poema.”¹⁶⁶ Este tipo de pasajes duales dan cuenta, a un tiempo, tanto del primer nivel —el narrativo, de las acciones que hacen avanzar la acción— como del segundo —el lírico, de las imágenes, símbolos y metáforas— que presentan visiones concretas de conocimiento del mundo al protagonista y al lector (las temáticas profundas de la novela). Este fenómeno tan común en las novelas líricas complica en gran medida el análisis, puesto que cada novela impondrá sus combinaciones estilísticas y formales.¹⁶⁷

En *La vida breve* hay muchas escenas duales donde lo narrativo es inseparable de lo lírico. Desde el inicio de la novela, Brausen recorre su habitación mirando y describiendo los objetos que ve, pero haciéndolos, al mismo tiempo símbolos del paso de tiempo, la degradación y el pasado:

Y además de todo lo que me era posible ver y olvidar, además de la decrepitud de la carpeta y su color azul contagiado a los vidrios, además de los desgarrones del cubremantel de encaje que registraban antiguos descuidos e impacencias, estaban junto al borde de la mesa, a la derecha, los paquetes de cigarrillos, llenos e intactos, o abiertos, vacíos, estrujados; estaban además los cigarrillos sueltos algunos manchados con vino, retorcidos, con el papel desgarrado por la hinchazón del tabaco. Y estaba, finalmente, el par de guantes de mujer forrados de piel, descansando en la

¹⁶⁵ Octavio Paz, *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁶⁶ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁷ Freedman también habla de otras formas narrativas con tendencia lírica, que a pesar de que discursivamente pertenecen a la narración pueden inclinarse a lo lírico debido al gran carácter íntimo que poseen. La carta, la canción, el monólogo, el fluir de la conciencia, las memorias, la confesión, el diario son ejemplos de estas formas. Cfr. Ralph Freedman, *op. cit.*, pp. 24-26.

carpeta como manos abiertas a medias, como si las manos que habían abrigado se hubieran fundido grado a grado dentro de ellos, abandonando sus formas, una precaria temperatura, el olor a fosforo del sudor que el tiempo gastaría hasta transformarlo en nostalgia. No había nada más, no había tampoco ningún ruido reconocible en la noche ni en el edificio (p. 471).

Freedman lo refuerza al decir que: “las novelas líricas no son determinadas por ninguna forma preordenada sino por la *manipulación poética* de tipos narrativos que los escritores han encontrado ya hechos [...], un conflicto interno, un precario equilibrio de técnicas distintas, a veces antitéticas, que [juntas] crean un efecto poético.”¹⁶⁸ Desde luego que este equilibrio cambiará según la composición particular de cada obra, del gusto e interés de cada escritor; pero hay cuatro elementos compositivos comunes a toda novela lírica que pueden recibir distintos tratamientos según la obra: el protagonista (o voz lírica), los personajes (o máscaras del yo), las acciones (o pauta de imágenes), y la alternancia de los pasajes lírico-narrativos (proceso lírico).

Así como en la novela tradicional el narrador y el personaje principal —que a veces convergen en la misma persona— son los que aportan la voz y focalización al relato; el protagonista de una novela lírica, sin dejar de lado sus obligaciones como narrador, asume la función que el sujeto lírico cumple en el poema. Además de hacer avanzar la historia, el personaje —en su función lírica— percibe, siente y conoce el mundo con intensidad representándolo en una construcción lírica (diseño formal), donde se plasma su punto de vista personal. Las acciones y su seguimiento no son tan relevantes, sino que “el héroe se presente como visión simbólica [de su yo y del mundo] reproduciendo la experiencia y poniéndola en ejecución a través de la progresión de imágenes.”¹⁶⁹

El papel del protagonista lírico no es activo, no enfrenta y cambia el mundo que se le impone en la ficción; su actuar es más bien pasivo, y se contenta con observarlo, probarlo, padecerlo y explicarlo. Freedman aclara que los enfrentamientos individuales que sufre el protagonista con el mundo en el nivel de la narración son absorbidos por los momentos de reflexión, contemplación y revelación del mundo al nivel lírico; y esta integración mental de acciones a pensamientos o sensaciones puede ser tan ambigua o aleatoria que a veces hasta

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 16. Las cursivas son mías.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 22.

los tiempos del relato se confunden en la proyección mental que del mundo está haciendo el héroe-poeta.

El protagonista “refleja el mundo tal y como lo ve, le da una forma y color específicos, distorsionándolo e incluso desplazándolo. Su función es auto-reflexiva: reproduciendo la experiencia y poniéndola en ejecución a través de una progresión de imágenes donde se presenta como una visión simbólica.”¹⁷⁰ En palabras de Ricardo Gullón: “el personaje pierde su rotundidad, no su humanidad,”¹⁷¹ por el contrario esta se exalta, porque nos presenta sin mediaciones sus emociones y percepciones. Como lectores podemos atestiguar su intimidad al estar dentro de su mente, pero adquirimos la obligación de reconstruir el movimiento caótico de las imágenes en una visión consecuente. Juan Carlos Onetti dijo una vez: “Para el escritor su mundo es el mundo. Si no, es trampeado.”¹⁷²

El discurso lírico de Brausen emerge del contacto directo con su realidad y las cosas que experimenta como presentes. El siguiente fragmento es un claro ejemplo de cómo Brausen hace conscientes esos “instantes emocionados” —como diría Joyce— que le otorgan conocimiento del mundo y del él mismo. En esta imagen, Brausen siente al pasado y los recuerdos emerger de la habitación para atormentarlo:

Mientras jugaba con la ampolla [de morfina] creía seguir oyendo, como manchas de ruidos antiguos que hubieran quedado en los rincones del cuarto, los sonidos resueltos, casi desesperados, con sus perceptibles matices de vergüenza y odio, que ella había hecho con la cabeza resignada sobre la palangana (p. 429).

Los personajes, por su parte, pueden manifestarse como máscaras, dobles, voces, alternas del yo lírico, —que, por supuesto tendrán otros registros y tonos para hablar sobre el mundo, y otras perspectivas que complementen o contraríen la voz lírica principal— o también pueden funcionar como “figuras-imagen”, sinécdoques, metáforas o encarnaciones de temas y cuestiones humanas. Por ejemplo, un personaje puede ser la encarnación del amor, la muerte, la vejez, etc. Lo que el lector no puede olvidar es que el héroe-poeta está detrás de esas voces, orquestando la visión del mundo que quiere presentar, por lo tanto, sus acciones, comportamientos y posturas están calculadas en el marco del diseño poético o composición.

¹⁷⁰ *Ídem.*

¹⁷¹ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷² Luis Harss, *op. cit.*, p. 227.

Uno de los ejemplos más valiosos de figuras-imagen en la novela son las descripciones minuciosas de los personajes; prácticamente retratos verbales, donde captura la esencia, los rasgos y gestos mínimos de quien observa. La imagen que Onetti construye del momento que Brausen conoce a Miriam, una prostituta envejecida, es ejemplar por la visualidad que logra y por la reflexión de fondo sobre la vejez (uno de los temas cruciales en la novela).

La cara redonda y empolvada de la mujer, los rasgos que habían atravesado la vida, de la infancia a la vejez, sin cambios decisivos, los huesos que conservaban la belleza debajo de la carne devastada. Miré la boca pequeña y redonda, los grandes ojos azules, miopes, la corta nariz de muñeca. A la luz de los escaparates pude examinar el pelo amarillo y teñido de Miriam, las arrugas del ojo derecho, las delgadas venas, debajo de la capa de polvos o esmalte, en la mejilla que comenzaba a caer. Cincuenta años, pensé; judía, sentimental, buena, y egoísta, con muchos valores salvados del naufragio, hambrienta de hombres todavía, o del interés de los hombres (p. 439).

Las acciones de la novela se convierten en “escenas-imágenes”, “que reflejan la naturaleza de la búsqueda del protagonista y la representan simbólicamente. [Haciendo que] la progresión narrativa se convierta en una progresión lírica producida por la elaboración de cuadros y escenas.”¹⁷³ Este “proceso lírico”¹⁷⁴, hecho de escenas-imágenes, constituye, por acumulación, un cuerpo de representaciones simbólicas que ordenan “retroactivamente todas las partes en una *imagen total*.”¹⁷⁵ Tal como funcionaría una alegoría en la poesía.

Freedman llama escenas-imagen a las acciones narrativas que se comportan como imágenes, son escenas significativas de gran concentración lírica donde se concretan momentos y acciones vívidas y efrásticas que retratan “estados de la mente”, emociones o percepciones. La imagen condensa la epifanía presentándose como un todo unificado, donde: sujeto/objeto, interior/exterior, realidad/ficción se reúnen. La progresión de estas iluminaciones hace la textura poética, el proceso lírico, el diseño formal irrepetible de la novela, y en última instancia, la imagen total.

Una escena-imagen importante en *La vida breve* es el capítulo “La salvación”, donde Brausen trata de escribir el guion cinematográfico sin resultados:

¹⁷³ *Ibidem*, p. 28.

¹⁷⁴ Freedman agrega que Kenneth Burke llamó a esa construcción ascendente de imágenes una “progresión cualitativa” y Wolfgang Kayser un “proceso lírico”. *Ibidem*, pp. 19-20.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 51. Las cursivas son mías.

Manténía la cabeza inclinada sobre la luz de la mesa; a veces la echaba hacia atrás y miraba en el techo el reflejo de la pantalla de la lámpara, un dibujo incomprendible que prometía una rosa cuadrada. Tenía bajo mis manos el papel necesario para salvarme, un secante y la pluma fuente; a un lado, sobre la mesa, el plato con el hueso donde la grasa se estaba endureciendo; enfrente, el balcón, la noche extensa, casi sin ruidos; del otro lado, el silencio inflexible, tenebroso del departamento (p. 445).

La concentración lírica en este pasaje retrata el estado de la mente de Brausen. La percepción detallada y vívida del espacio en que se encuentra: su habitación oscura, vacía, silenciosa, la noche desbordándose fuera; la sensación de preocupación, fracaso e impotencia al presentir que no será capaz de escribir el guion. Onetti pudo haber narrado este pasaje de forma narrativa, describiendo los movimientos de Brausen, yendo y viniendo, en una progresión que culminara en la resignación. En lugar de eso, lo narra desde una postura lírica, hace a Brausen hablar de sus emociones, de cosas indirectas como el hueso roído, la lámpara, la pluma fuente, el balcón, para hacer aparecer la resignación sin necesidad de nombrarla.

La alternancia de las escenas-imágenes es el contrapunto de la “imposición épica de un mundo dado” y su reconstrucción lírica en la visión del protagonista. Así, la novela lírica “impone sus imágenes sobre el discurso narrativo, pero las ordena en una progresión formal, cuya inevitabilidad y profundidad traicionan la intención de un gran poeta lírico.”¹⁷⁶ Aunque esto podría suponer un peligro estructural para la novela lírica si llegara a excederse en estas visiones y caer en una “discontinuidad de momentos individuales” e inconexos que no podrían ser entendidos sin el correspondiente soporte de los hechos narrados. Es el equilibrio entre pasajes lo que otorga a la novela lírica una atmósfera densa de poesía en que se hunden personajes y lectores. Por ello, la mayor ambición y logro del novelista-poeta es alcanzar “el efecto de la poesía lírica —no [la construcción convencional] de un mundo de ficción— sino la interpretación de objetos, sensaciones e incluso ideas, con inmediatez.”¹⁷⁷ Al utilizar los pasajes narrativos y líricos como plataforma para alcanzar la culminación de intensidad emocional se cumple el objetivo del proceso lírico: hacer comunicable al lector la sensación de la percepción de un mundo con la inmediatez y fuerza que sólo la poesía tiene.

Con ello, Freedman hace una revelación importante sobre el propósito del proceso lírico: “las imágenes determinan el *movimiento de la novela*, que recuerda al interminable

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 16.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 22. Las cursivas son mías.

corredor de una galería de pintura en el que las imágenes, describiendo los encuentros del héroe, son finalmente acumuladas en su simbólico *autorretrato*.”¹⁷⁸

Freedman está diciendo que la imagen total de la novela y el autorretrato simbólico del protagonista son la misma cosa. Por un lado, la idea de “imagen total” se refiere a la suma de “las visiones [experimentadas por el personaje]”, pero como estas visiones están filtradas por la subjetividad del personaje es imposible que no sean “autorretratos interiorizados;” es decir, experiencias donde el personaje no se vea a sí mismo reflejado. Entonces, el autorretrato es correlato de su espíritu y retrato de su vida; la imagen total que da sentido a las visiones dispersas. Es por simple efecto del lirismo que la imagen total de la novela sea una alegoría de la identidad del protagonista.

Por consiguiente, el movimiento de la novela, el desplazamiento de imagen a imagen —que sigue “su propia progresión inimitable, actuando por medio de variaciones y expansiones de temas, cambios de ritmo y elaboraciones de imágenes”¹⁷⁹— está encaminado a lograr la culminación de intensidad emocional. Para el lector, este momento representa el efecto estético de la novela lírica, el cual sólo “se completa cuando lo intelectual y lo emocional se dan de alta en él.”¹⁸⁰ Si el primer propósito de la poesía es desbordar lirismo, el lector debe ser capaz de recrear los fragmentos de la experiencia novelística en él mismo, de otro modo la finalidad artística de la novela lírica —hacer un viaje intelectual y emocional a los momentos de percepción— sería desperdiciada.

Para concluir, la novela lírica tiene variaciones estilísticas y formales muy drásticas de una obra a otra, el modelo estructural es realmente flexible. Lo que importa es evaluar las formas en que el escritor manipula y transforma los elementos narrativos tradicionales a las funciones líricas. Cómo personajes, acciones y secuencias se vuelven imágenes poéticas creando una novela visual, casi pictórica. La novela lírica “presenta una visión de las *conversaciones de la mente con la vida*,”¹⁸¹ retratándola en sus formas esenciales. A pesar

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 45. Las cursivas son mías. Además, es importante retener los conceptos de “imagen total” y “autorretrato” porque en el quinto capítulo se propondrá que Santa María, la ciudad inventada por el héroe-poeta Brausen, es su autorretrato simbólico; la imagen total en la cual recrea su visión del mundo, del hombre y de sí mismo.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 19. Antes mencionábamos que la novela lírica tiene un gran mérito técnico porque hibrida dos discursos opuestos. Pues es gracias a la tensión constante que se da entre los episodios y “la culminación de intensidad” poética lo que permite celebrar la arriesgada innovación del subgénero; lo que produce novelas tan disímiles, de carácter tan ambiguo, lírico, plástico, y de gran fuerza metafórica.

¹⁸⁰ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸¹ Freedman, *op. cit.*, p. 245. Las cursivas son mías.

de que el relato se sostiene en un personaje específico, con un nombre propio, una personalidad y un conflicto vivencial individual e irreplicable, en el fondo, habla de todos los hombres.

El lirismo es la columna vertebral de la novela lírica: “libera la vida de su «dependencia de los hechos»,” como apuntaba Freedman, porque, paradójicamente, no podemos acceder al estrato universal sin el soporte vivencial que lo haga visible y comprensible a la individualidad. Es necesario partir de la materialidad de los hechos y acciones para vislumbrar detrás de ellos su esencialidad. En palabras de Freedman: “para obtener su «liberación» de los hechos, el escritor debe primero centrarse en sus relaciones con ellos.”¹⁸² La clave está en la palabra “relaciones”. Los hechos no pueden ser descritos tal cual son percibidos porque están vacíos de sentido; serán descritos sólo en sus *efectos* particulares en la conciencia del escritor. Juan Carlos Onetti hablaba sobre esta superioridad de la emoción sobre los hechos en su primera *nouvelle*, *El pozo* (1939): “Los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene.”¹⁸³

Para concluir la teorización sobre la novela lírica me gustaría rescatar las palabras de Virginia Woolf que presagiaron el vacío genérico que la novela lírica se encargaría de llenar. En un artículo del *Herald Tribune*, Nueva York, de 1927, Woolf anunció la necesaria aparición de un tipo de novela como la lírica:

Es posible que entre las llamadas novelas haya una que apenas sabremos cómo bautizar. Estará escrita en prosa, pero en prosa que tendrá muchas características de la poesía. Tendrá algo de la exaltación de la poesía, pero mucho de lo corriente de la prosa. Será dramática, pero no una pieza teatral. Será leída, no actuada. Por qué nombre vamos a llamarla no es cosa de gran importancia. Lo que es importante es que este libro que vemos en el horizonte puede servir para expresar algunos de los sentimientos que parecen perdidos por (para) la poesía pura y simple y que encuentran el drama igualmente inhospitalario para ellos.¹⁸⁴

Woolf advirtió la necesidad histórico-literaria de un tipo de novela que somatice la relación bilateral entre interioridad/exterioridad, hombre/mundo, vida/arte, realidad/ficción. Que

¹⁸² *Ibidem*, p. 246.

¹⁸³ Juan Carlos Onetti, “El pozo”, en *Obras Completas I, Novelas I* (1939-1954), Edición Hortensia Campanella, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011, p. 19.

¹⁸⁴ «Granite and Rainbow, Nueva York, Harvest Book, 1975, p. 18. » En Ricardo Gullón, *La novela lírica*, *op. cit.*, 1984, p. 42.

reúna las mejores cualidades de la novela y la poesía en un discurso consistente que haga de su tema principal el justo momento de (re)conocimiento de la realidad. Que conserve de la prosa y la narrativa la apertura y profusión de elementos para no perder el lazo con la realidad y la otredad; pero a su vez adopte del lirismo y la poesía, la claridad de pensamiento, percepción y sensación. La novela lírica recrea frente a los ojos de los lectores la forma en que inconscientemente nos conducimos e interpretamos el mundo, y recuerda la complementariedad de los opuestos y la necesidad de un equilibrio entre ellos.

Claudio Guillén pensaba que: “hay géneros que son contragéneros; u obras cuyo origen es contragenérico.” La novela lírica llenó un hueco en la tradición novelística occidental. Se consolidó como antítesis de la novela convencional; “una forma en busca de un género.”¹⁸⁵ Ralph Freedman concluye que la novela lírica es un compendio de las actitudes especiales de un escritor frente al ejercicio de conocer y el conocimiento mismo. Dice que el novelista lírico encuentra la forma de sintetizar la sucesión narrativa del tiempo y la inmediatez de la lírica para que “los compromisos de los hombres en el universo de la acción sean experimentados de nuevo como *ejemplos de conocimiento*.”¹⁸⁶ Freedman afirma que:

la novela lírica emerge como una «anti-novela» en el verdadero sentido de la palabra, porque describiendo el acto del conocimiento, subvierte las cualidades de la novela comúnmente aceptadas. [...] En este género extrañamente alienado, pero en cierto modo esencial; *la descripción directa del conocimiento consciente* viene a ser la frontera exterior donde la novela y poesía se encuentran.”¹⁸⁷

Lo que entendemos como mundo o realidad es pura sensación y conocimiento registrados por el cuerpo y la mente. Se podría decir que el conocimiento adquirido es la experiencia individualizada del impacto del mundo en una persona. La novela lírica va y viene entre percepciones y sensaciones; describiendo e iluminando zonas que permanecían oscuras, autogenerándose con cada poetización de los momentos de percepción y conocimiento del protagonista. La novela lírica es un retrato de la vida, del mundo, de uno mismo, y de las formas en que lo aprehendemos; llena un vacío genérico al hacer la representación dramática del proceso epistemológico. Ricardo Gullón lo decía de manera ejemplar: “se busca la

¹⁸⁵ Claudio Guillen, *op. cit.*, p. 147.

¹⁸⁶ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 8. Las cursivas son mías.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 8. Las cursivas son mías.

emoción y captar, «más que los conflictos exteriores, la razón última de estar el hombre en el mundo.»¹⁸⁸

Anderson Imbert decía que: “hay momentos en la historia literaria en que los espíritus poéticos —esto es, más expresivos— son prosadores y no versificadores.”¹⁸⁹ Muchos escritores de novela lírica podrían entrar en esta descripción, pues con su trabajo no sólo experimentaron un nuevo tipo de prosa lírica y ayudaron a instituir un nuevo género, sino que le dieron a la literatura de sus respectivos países la renovación escritural que exigía el siglo XX. Juan Carlos Onetti fue, sin duda, uno de esos momentos en la literatura uruguaya y latinoamericana.

Ante todo, la escritura de Onetti está en gran parte presidida por la sensibilidad. Desde sus inicios su escritura reflejó a un escritor con una percepción y agudeza emocional abrumadora. La mirada de Onetti —privilegiada para capturar detalles, instantes, pinceladas y gestos con gran finura y precisión— delata la capacidad expresiva de un poeta. Hugo Verani, en el prólogo a las cartas de Onetti a Julio Payró, dice que: “la prosa de Onetti descubre la íntima poesía de las cosas, su carga afectiva y pictórica.”¹⁹⁰ Desde su primera obra, *El pozo* (1939), hasta *Cuando ya no importe* (1993) el lirismo desborda de las páginas:

Dejé el libro y me puse a acariciarla con un género de caricia monótona que apresura el sueño. Siempre tuve miedo de dormir antes que ella, sin saber la causa. Aun adorándola, era algo así como dar la espalda a un enemigo. No podía soportar la idea de dormirme y dejarla a ella en la sombra, lúcida, absolutamente libre, viva aún. Esperé a que se durmiera completamente, acariciándola siempre, observando cómo el sueño se iba manifestando por estremecimientos repentinos de las rodillas y el nuevo olor, extraño, apenas tenebroso, de su aliento. Después apagué la luz y me di vuelta esperando abierto al torrente de imágenes. Pero aquella noche no vino ninguna aventura para recompensarme del día.¹⁹¹

En esta breve cita de *El pozo* se condensa el sello estilístico de la prosa eminentemente lírica onettiana. Se advierte el retrato meticuloso del hombre moderno en una prosa efectiva de gran peso emocional, que se demora en los detalles y adjetivos precisos, midiendo el ritmo del presente que avanza lento en palabras constantes y cadentes, confiando pensamientos y

¹⁸⁸ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸⁹ Anderson Imbert, *op. cit.*, pp. 5-6.

¹⁹⁰ Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹¹ Juan Carlos Onetti, “El pozo” en *Obras completas I*, *op. cit.*, p. 19.

sentimientos recién concebidos, proyectando a partir de breves pinceladas una escena que cobra vida frente a los ojos del lector. Tal parece que Onetti pinta “cuadros verbales” de gran visualidad y plasticidad donde exhibe cómo sus personajes sienten y entienden el mundo.

“Cuadro verbal” es un concepto que he desarrollado para definir los *momentos* o escenas en *La vida breve* que son particularmente plásticos y logra la representación vívida que pretende la imagen lírica. De alguna forma es el equivalente del *momento* de Woolf y la “epifanía” de Joyce. La idea de “cuadro verbal” resume el complejo trabajo de verbalización y poetización extrema de imágenes que llegan a ser tan plásticas y estáticas como cualquier cuadro o pintura.

Hay críticos que resaltan de forma negativa que la obra de Onetti carece de historias y anécdotas con las cuales comprometerse; que sus ficciones son más bien escenas de reflexión y disertación profusa donde la trama pasa a segundo término, como si los materiales en los cuales sustenta la novelística no fueran narrativos. Y es cierto, debido a la gran concentración de lirismo sus novelas no representan el mundo, sino evidencian los mecanismos que lo hacen funcionar, crean mundos alternos. Los lectores que busquen en Onetti una historia que seguir con cada página no lo encontrarán. En su obra “la anécdota tiene cualidades de primera piedra; y nadie, al contemplar un monumento, recuerda la primera piedra. [En la obra de Onetti, en especial *La vida breve*,] no se recuerda el argumento, se recuerda algo más sabroso: una fina arquitectura. Porque [Onetti] es maestro en la lenta labor constructiva donde cada idea se engarza con las más remotas, cada metáfora con sus amigas más lejanas. Él conoce todos los parentescos de las cosas.”¹⁹²

En el prólogo al primer volumen de las obras completas, Juan Villoro dice que Onetti “no aspira a crear un artificio civilizatorio ni a someter a la razón un territorio convulso; postula la posibilidad de un ruta alterna, donde *el conocimiento nunca es un dato previo a la escritura* y donde la novela reflexiona sobre sí misma al ser escrita, [...] y la historia emerge, se cancela o corrige ante los ojos del lector.”¹⁹³ Esta idea confirma que la ficción experimental y empírica típica onettiana conoce el mundo mientras lo piensa y describe; más bien, crea mundos alternos mientras más se desencanta del propio. Confirma también que la novela es

¹⁹² «Benjamín Jarnés, Feria del libro, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, pp. 266-267.» En Ricardo Gullón, *La novela lírica, op. cit.*, p. 110.

¹⁹³ Juan Villoro, “La fisonomía del desorden” pról. a Juan Carlos Onetti, *Obras completas I*, op. cit., p. LXXXII. Las cursivas son mías.

autogeneradora, autorreflexiva, y “la realidad interesa en la medida en que se somete a discusión.”¹⁹⁴

Para Onetti “la creación es en sí la experiencia,”¹⁹⁵ el ejercicio de escribir novela es hacer consciente a la ficción de que está siendo descubierta mientras se escribe y lee. El acto creativo, artístico, es la experiencia que le confirma el acontecer de las cosas, del vivir. En *La vida breve*, Onetti se desdobra en su narrador Juan María Brausen, y lo hace sentir la misma urgencia vital por ejercer el poder de la creación. Onetti buscaba en esta novela, para él mismo, sus personajes y lectores, observar con detenimiento el proceso completo de la escritura, la creación, de la experiencia de la vida convertida en arte.

En una carta de 1942 Onetti le escribe a su amigo Payró: “me divierto *mirándome vivir*, [...] más que nunca ando metido en el género de vida antípoda.”¹⁹⁶ Con estas palabras Onetti confirma la riqueza que veía en el proceso de aprehensión poética de la realidad, la contemplación, la disertación y la creación artística. Esta actitud, esencialmente lírica, de escribir el mundo mientras es sentido y experimentado hace que el texto se vuelva un medio de exploración y experimentación de la realidad y de sí mismo. Conocer es experimentar y sus palabras delatan el impulso constante de experimentar, imaginar y escribir para sentirse vivir.

Octavio Paz decía que: “cada vez que surge un gran prosista, nace de nuevo el lenguaje. Con él empieza una nueva tradición. Así, la prosa tiende a confundirse con la poesía, a ser ella misma poesía.”¹⁹⁷ Es interesante que Paz relacione los grandes cambios literarios con la renovación del lenguaje, en especial, con un momento donde los límites entre la prosa y la poesía se hacen difusos. Juan Carlos Onetti significó esa nueva tradición en Uruguay; a la fecha sigue siendo uno de los grandes prosistas de Latinoamérica. Al encontrar en la narrativa lírica el molde que mejor traducía sus impresiones e intenciones vivenciales y literarias, Onetti, renovó el lenguaje literario y sentó muchas de las bases técnicas que más tarde imitaría el *boom*.

Onetti prácticamente no escribió poesía, porque la extrema condensación del verso era un ejercicio que iba en contra de sus habilidades innatas. Sólo se conocen tres poemas

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. LXXXIV

¹⁹⁵ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 145.

¹⁹⁶ Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor*, *op. cit.*, p. 153.

¹⁹⁷ Octavio Paz, “Verso y prosa” en *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 91.

publicados: “Balada del ausente”, “Y el pan nuestro” y otro más, intitulado.¹⁹⁸ La razón de ello es que las exigencias técnicas del verso requerían habilidades a las que Onetti no estaba acostumbrado. Al leer estos tres poemas se percibe la lucha contra la economía del lenguaje, ya que tiende a forzar la concisión del verso con frases largas y profusión de palabras, haciéndolo más bien prosa poética. En cambio, la narrativa es un terreno que Onetti conocía y sabía manipular muy bien; en ella encontró los lindes con la poesía y el lugar para expresar su sensibilidad lírica en una forma literaria que le permitiera la profusión del lenguaje para conseguir la plasticidad poética que tan bien sabía aprovechar.

Onetti fue un ávido testigo de la realidad, observador meticuloso de la naturaleza humana que supo medir y comunicar las sensaciones de las cosas y las personas. Poseía una mirada e imaginación penetrantes de gran capacidad asociativa, que hallaron en el lirismo el mejor medio de representar la intensidad de las sensaciones. La obra de Onetti se vuelve una antología del intelecto y la emoción, y la clave para descifrar su poética es recordar que sus ficciones habitan la zona en que sensación y conocimiento se encuentran en la escritura.

¹⁹⁸ Cfr. Juan Carlos Onetti, *Cuentos, Artículos y miscelánea, Obras completas III*, edición de Hortensia Campanella, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017. Y *Cartas de un joven escritor, correspondencia con Julio E. Payró*, México, Ediciones Trilce, 2009.

CAPÍTULO III

El diseño poético: la escritura autoficcional

*La divina inspiración poética alcanza y vierte luz
sobre las más ocultas verdades.*

JUAN CARLOS ONETTI

3.1 *La vida breve*, novela fundacional

La vida breve es una de las novelas más importantes en la obra de Onetti. Es tal vez el núcleo de su poética porque en ella no sólo asistimos al nacimiento de Santa María, ciudad mítica e imaginaria —que será el escenario de muchas otras novelas y cuentos del escritor— sino a la consagración de la novela fundacional de su narrativa. El mismo Onetti dijo en “Literatura, ida y vuelta” (1966): “prefiero *La vida breve*. Es la que tiene más pretensiones de profundidad y la que rinde más derechos de autor.”¹⁹⁹ Esto se debe a que la novela marca precisamente el inicio del periodo de madurez literaria y realiza una compleja síntesis de sus preocupaciones temáticas, estilísticas y formales, haciendo de *LVB* el gran repertorio simbólico y conceptual de su poética.

Desde la primera página, en el primer pasaje (en términos de la teoría de la novela lírica: escena-imagen) el lector puede encontrar los ejes temáticos en los que se sustenta la novela: el absurdo de la existencia, el poder evocador del lirismo, la imaginación y la posibilidad que esto brinda al artista de ser otros y vivir múltiples vidas breves:

—Mundo loco— dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese. Yo la oía a través de la pared. *Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera o la cortina de varillas tostadas que debía estar rígida entre la tarde y el dormitorio, ensombreciendo el desorden de los muebles recién llegados. [...]*

—No diga eso— dijo el hombre. Había caminado, *supongo*, sin ruido hasta la puerta de la cocina, y con un brazo peludo apoyado en el marco de la puerta de la cocina, y el otro encogido sosteniendo el vaso miraría desde arriba el cuerpo acuclillado de la mujer (pp. 423-424).²⁰⁰

¹⁹⁹ Norma Klahn y Wilfrido Corral (comp.), *Los novelistas como críticos*, op. cit., p. 544.

²⁰⁰ Las cursivas son mías.

La frase que abre la novela es dicha por la Queca, una prostituta que se acaba de mudar al departamento contiguo al de Brausen. La frase se convertirá en estribillo a lo largo del texto porque expresa la sensación de absurdo de la existencia que padecen los personajes. Desde este momento inicial Brausen resalta el rasgo esencial de su carácter, la capacidad de *imaginar* lo que pasa tras las paredes gracias a las pistas que dejan sonidos y palabras; y en segundo lugar pone de manifiesto la facilidad para sentir empatía por los otros; síntoma del impulso velado, todavía no descubierto por él, de su vocación de artista y creador que le muestra las posibilidades de vivir y sentir como otros.

De acuerdo con el argumento de *LVB*, el protagonista, Juan María Brausen, empleado en una agencia de publicidad en Buenos Aires, quiere vender un guion cinematográfico para el cual inventa al médico Díaz-Grey y Santa María. Al igual que la mayoría de los personajes onettianos, Brausen está marcado por el fracaso y el desengaño, enfrenta un momento crítico en su vida porque está por perder las únicas certezas que posee: su empleo, su esposa y sus amigos. La mediocridad, el hartazgo y el profundo asco que siente por su vida lo hacen perder su trabajo y matrimonio; la intolerancia e incomprensión que siente por el mundo y sus amigos lo recluirán a la soledad y al hermetismo. Abrumado por su realidad y con el pretexto de escribir el guion de cine, Brausen empieza a hacer breves fugas imaginarias a Santa María para encontrar algo de paz y ser alguien diferente de él mismo.

Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco. Veo una mujer que aparece de pronto en el consultorio médico. El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza. El médico vive allí, y de golpe entra una mujer en el consultorio. [...] Estaba un poco enloquecido, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos (p. 430).

Así, Brausen pone la primera piedra de imaginación para construir Santa María. Desde este momento el juego metaficcional se ensancha en cada capítulo, porque cada vez que Brausen acude a este mundo ficticio es para enriquecerlo, detallarlo, darle una identidad, carácter y realismo a la ciudad; para dar carnadura y personalidad a sus habitantes hasta que su creación sea capaz de mantenerse por su propio pie y existir libre de su creador. La novela adquiere

desde el segundo capítulo dos niveles ficcionales que corren paralelos y se alternan entre ellos, el de Brausen en Buenos Aires y el del recién nacido Díaz Grey en la imaginaria Santa María.

Brausen va elaborando la historia de Díaz Grey a partir de paralelismos con su propia vida. Hace de Díaz Grey su primer *alter ego*, asignándole rasgos esenciales de su carácter: el abandono, el desengaño, la indiferencia, el cansancio; pero también lo idealiza, otorgándole una libertad que él no posee. Al principio, Brausen se contenta con imaginarse viviendo en lugar del médico, lejos del hastío de su realidad, pero el vicio de la ficción será cada vez más apremiante y Brausen buscará la forma de permanecer en la ficción:

Díaz Grey debería tener los ojos cansados, con una pequeña llama inmóvil, fría que rememoraba la desaparición de la fe en la sorpresa. Y tal como yo estaba mirando la noche de lento viento fresco, podía estar él apoyado en una ventana de su consultorio, frente a la plaza y las luces del muelle. Atontado y sin comprender, así como yo escuchaba el ruido de la ropa sacudida en la azotea de enfrente, el ritmo irregular de los ronquidos de Gertrudis y el pequeño silencio alrededor de la cabeza de la mujer en el departamento vecino.²⁰¹

Brausen siente cada vez más la necesidad de permanecer en la ficción, de ingresar en el mundo que ha creado y librarse de su viejo yo que lo aleja de cumplir su propósito. La incompletud que siente —y que sólo podrá ser paliada con la creación de Santa María y la aceptación de su vocación artística— trata de compensarla, momentáneamente, convirtiéndose en otras personas. Busca entonces la forma de separarse de su esposa Gertrudis y crea un segundo *alter*, Juan María Arce, un doble que pueda habitar en carne y hueso, no sólo en la imaginación. Brausen usa a Arce para acercarse a la Queca, —la prostituta que acaba de mudarse al departamento de al lado— y vivir de una forma en que Brausen no podría.

Brausen sólo necesitó de unas cuantas intervenciones en Santa María antes de que la ciudad y sus habitantes comenzaran a existir por sí mismos. Mientras tanto, en Buenos Aires, Brausen se entretiene preparando la muerte de la Queca, con la cual piensa transformarse definitivamente en Arce y dejar atrás su miserable pasado como Brausen. Entretanto, en la ficción, en Santa María, el doctor Díaz Grey se involucra en un negocio ilegal de narcóticos;

²⁰¹ *Ibidem*, p. 435.

impulsado por la atracción que siente hacia Elena Sala, Grey acepta el trabajo que le propone y la acompaña en busca de un joven, Oscar Owen, a quien necesita para continuar el negocio. En el momento de ir a asesinar a la Queca, Brausen tropieza con Ernesto, un examante de la mujer, que ya se le había adelantado. Al verse reflejado en él, Brausen decide protegerlo y huyen juntos a Santa María. Después del repentino suicidio de Elena Sala por una sobredosis de morfina, Grey y el resto del grupo de contrabando: Horacio Lagos, esposo de Elena, Owen, y una joven violinista intentan ir a Buenos Aires escapando de la muerte de Elena y el descubrimiento del negocio de morfina. Hacia el final de la novela, impulsados por los crímenes que cometieron, usando el carnaval de Santa María como escondite, los personajes huyen de sus respectivos mundos y terminan vagando —en una fuga que pareciera permanente— entre la realidad y la ficción, ya que los límites entre ambas se han disuelto.

La premisa de *LVB* es justamente la autorrealización de la ficción misma, la escritura de la novela durante el acto de la lectura, la observación del proceso completo de creación artística. El título de la novela hace referencia en primer lugar a la fugacidad de la vida y se convierte en *leitmotiv* a partir de las emociones colectivas de los personajes traspuestas a una *chanson* francesa que canta Miriam en la tertulia del capítulo “La vie est brève”, y que más tarde Brausen cantará satíricamente al dirigirse a matar a la Queca:

La vie est brève
un peu d’amour
un peu de rêve
et puis bonsoir (p. 564).²⁰²

El título también nos recuerda a la sentencia latina *ars longa, vita brevis*; una constante en el arte y la literatura que representa uno de los dilemas históricos más importantes: la consciencia de que el tiempo consume la vida, pero perdona al arte. Esta sentencia cobra gran significado en *La vida breve* porque “establece [el] contraste entre la brevedad de la vida humana y la duración del arte, [donde] el mundo supuestamente eterno del arte se propone como escapatoria *del círculo vicioso de la vida y la muerte.*”²⁰³

²⁰² «La vida es breve/ un poco de amor/ un poco de sueño/ y después adiós.» La traducción es propia.

²⁰³ Daniel Balderston, “Arte y alusión en *La vida breve*”, en Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 429-433, [consultado en línea] Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p.430.

Onetti actualiza el motivo latino haciendo de la tensión entre vida y arte el hilo conductor de la novela. Juan María Brausen hace un viaje poético en el cual entiende que el propósito de su vida es ejercer su capacidad y voluntad artística en la creación de Santa María y trascender en ella; ya que como simple hombre no lograría prevalecer sobre la muerte. La exploración de los límites y tensiones entre las fuerzas del arte y la vida será la tarea a la que Brausen se entregue diligente en su imaginación. Para Brausen no es sólo la necesidad de fuga lo que motiva su imaginación y creación, sino *la necesidad vital del arte* y el deseo de cualquier artista de habitar su creación. Brausen se hace plenamente consciente de que debe asumir su poder creativo y artístico, y que al hacerlo estará cumpliendo su propósito: abrazar la naturaleza artística de su carácter y crear una ciudad donde pueda ser el dios-artista.

3.2 Onetti y la máscara Brausen

*Cada secreto del alma de un escritor, cada experiencia de su vida,
cada atributo de su mente, se hallan ampliamente escritos en sus obras.*

VIRGINIA WOOLF

*La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo;
con ese y eso que está creando.*

*La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos;
la confusión de estas cosas en el tiempo y en el espacio;
la confusión que es su propia identidad.*

SALVADOR ELIZONDO

Como parte importante del estudio desde la teoría de la novela lírica es necesario discutir la cuestión de la escritura autoficcional por dos razones, la primera para justificar la decisiva presencia de Onetti en su propia novela y la consecuente correspondencia entre él y su protagonista; y la segunda, para explicar que la velada, pero definitiva presencia de Onetti en el texto y su correspondencia con Brausen son el soporte compositivo del discurso. Lo cual supone un importante tema de discusión al considerar la idea generalizada de la autonomía de la ficción respecto a la figura autoral.

En el capítulo anterior se mencionó que *La vida breve* realiza la escritura autoficcional en un juego de dos niveles simultáneos: el primero enmarca la interrelación Juan Carlos Onetti (autor) con su narrador Juan María Brausen; y el segundo, la relación entre Juan María

Brausen y el resto de los personajes. En este apartado sólo hablaremos de la relación extraliteraria Onetti-Brausen para entender las razones que lo llevaron a retratar en la *LVB* el proceso de autorrealización de la ficción y la disociación de la identidad del artista; además de añadir algunas referencias de la biografía de Onetti ficcionalizadas en la novela. En el siguiente capítulo se analizará la relación meramente intraliteraria entre Brausen y sus máscaras en otros personajes.

Los teóricos de la novela lírica (Freedman y Gullón) afirman que la correlación entre autor y protagonista (poeta-voz lírica) constituye la esencia del género, pero no dedican mucho espacio a explicarlo. Se limitan a afirmar que, debido a la hibridez del género y la tendencia lírica de la escritura, el autor o novelista se convierte en poeta y por tanto la cercanía del autor con el protagonista es mayor, como sería la relación entre poeta y voz lírica. Dejan de lado el hecho de que la poesía, al igual que cualquier forma literaria, sufre igualmente de la problemática de los límites entre la figura del autor y sus figuraciones o máscaras dentro de la ficción. En una novela tan compleja como *LVB* se vuelve necesario matizar la situación y explicar cómo Onetti-autor se vuelve poeta y Brausen *alter ego* de Onetti en la ficción.

Freedman afirma que el héroe lírico o protagonista es: “una *máscara simbólica* del autor.”²⁰⁴ Aunque esta afirmación parezca simple, no lo es; pues establece una relación directa y manifiesta entre el autor y su personaje. Esta relación que tiende a minimizarse en la mayoría de obras literarias es aquí el fundamento de la narración. La perspectiva lírica que erige el mundo ficcional “es creada por *el autor oculto*”, no por el narrador. En otras palabras, el autor necesita alguien a través de quien crear su visión literaria, ocultándose detrás de su protagonista para fundar el mundo ficcional y colocarse de fondo como auténtico creador. En palabras de Freedman: “en la mascarada de la novela, este punto de vista lírico es la máscara del *poeta* así como la *fuentes de su conciencia*; ya aparezca disfrazada como una o más personas.”²⁰⁵ Freedman nunca se refiere al héroe lírico como creador del mundo ficcional aunque sea éste quien lo narra; le otorga al autor completa autoría sobre el mundo novelístico. La normatividad de la novela lírica contradice las reglas narrativas tradicionales

²⁰⁴ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 46. Las cursivas son mías.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 21. Las cursivas son mías.

que separan tajantemente al autor de sus personajes; por el contrario, declara al autor como genuino artífice de la ficción.

En el capítulo “El héroe y su creador”, Ricardo Gullón dice que al ser la novela lírica en gran parte confesión ficcionalizada,²⁰⁶ “la complejidad de la mente creadora no puede evitar arrastrar al texto ideas, pensamientos, recuerdos, confusiones, disputas, retazos de historia, consideraciones políticas, sociales o artísticas, escenas de costumbres y crónicas de ciudades reales que enriquecen el carácter fictivo del texto.”²⁰⁷ También resalta que en la novela lírica forzosamente *emergen dobles* como “yoes realizables” del autor, y en cada uno hay rasgos de su identidad ficcionalizada. Gullón concluye que: “detrás de la [escritura] existe una persona quizá familiar, conocida, tal vez consciente de su papel, y en segunda línea otros yoes, pretendidos, frustrados, futuros o pasados, pugnando por mostrarse al menos como proyecto, piezas de recambio en la multiplicidad del ser.”²⁰⁸

Lo cierto es que, al novelar el autor tiene plena libertad para enfrentarse a sí mismo y a su creación de la manera que mejor le parezca; puede dar cuenta o no de su vida o de ciertos episodios, puede exhibir ante el lector imágenes de él mismo distorsionado, degradado, idealizado o copiado, o eludir el juego autoficcional e imaginar personalidades totalmente nuevas.²⁰⁹ La cuestión es que tal vez no es posible eludir en la escritura la parte autoficcional, por mínima que sea. Dice Gullón que separar al autor del narrador no es fácil, pues puede haber mucho en el narrador de la actitud, visión y forma de expresión del autor. En la novela lírica, y sobre todo en *LVB*, ocurre que “las sensaciones del autor, en cuanto personaje, empapan de lirismo la novela.”²¹⁰

Ya que los límites entre autor/narrador, poeta/voz lírica, realidad/ficción no siempre son claros y concluyentes y varían de una obra literaria a otra, éste ha sido un conflicto importante en la literatura que tanto teóricos como escritores han explorado. La teoría literaria resolvió la problemática clasificando la noción del autor en diferentes conceptos que

²⁰⁶ Esta definición recuerda mucho a la de la novela autobiográfica o la autobiografía.

²⁰⁷ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 60.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 59. Las cursivas son mías.

²⁰⁹ Aquí emergen conceptos importantes que se tratarán más adelante como: el “doble” (*doppelgänger*) de Dolezel; el “yo mítico” de Boris Schloezer; el “Ángel de la obra” de Étienne Souriau; “la verdad mítica” de Rafael Argullol, entre otros. Para los conceptos de Schloezer y Souriau cfr. «Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, 2010» y para el de Rafael Argullol, «Autorretrato: «Refléjate a ti mismo» en *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, Barcelona, Acantilado, 2013, pp. 7-21.»

²¹⁰ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 66.

permitieron distinguir sus múltiples funciones dentro del texto literario. Así se distingue al autor explícito (el real), el autor implícito (el ficcionalizado),²¹¹ y sus voces narrativas. Aunque la teoría las estableció como entidades diferentes e independientes el vínculo entre ellas, si bien con ciertas reservas, sigue siendo muy cercano.

Situación extraordinaria, como lo es que podamos concebir como dos identidades separadas y simultáneas, en contacto fructífero pero reticente, la persona real del escritor, un hombre con sus anhelos, vivo y por ellos condenado a pasar, y la figura absolutamente literaturizada de quien, detrás de la firma [...] brinda amparo de autor a todos sus escritos y se ha instalado ya en el dominio intemporal de la ficción.²¹²

Es el autor explícito quien se considera modelo de la escritura autoficcional; la persona real se transformará en la leyenda poética, en autor implícito al ser literaturizado, dando como resultado una figura a medio camino entre la realidad y la ficción creado a partir de la realidad ficticia imaginada por él. Al respecto de la impostación de voces entre las figuras del autor, Octavio Paz dice en “Los pasos contados” (1980):

Entre la persona más o menos real y la figura del poeta las relaciones son a un tiempo íntimas y circunspectas. Si la ficción del poeta devora a la persona real, lo que queda es un personaje: la máscara devora al rostro. Si la persona real se sobrepone al poeta, la máscara se evapora y con ella el poema mismo, que deja de ser una obra para convertirse en un documento. [...] *Escribir poemas es caminar, como el equilibrista sobre la cuerda floja, entre la ficción y la realidad, la máscara y el rostro.* El poeta debe sacrificar su rostro real para hacer más viviente y creíble su máscara; al mismo tiempo, debe cuidar que su máscara no se inmovilice, sino que tenga la movilidad —y más: la vivacidad— de su rostro.²¹³

En el proceso de escritura el autor real debe “alterar su voz atribuyéndola a un personaje interpuesto [autor implícito], que los lectores acordamos tomar por verdadero emisor, aun sabiendo que su voz es el producto de una impostación, un característico fingimiento del modo [literario].”²¹⁴ Esta increíble paradoja de la literatura, el juego del reflejo y camuflaje del yo del autor en múltiples figuraciones literarias, y el hecho de conjugar en un montaje

²¹¹ “la persona poética” como lo llama Ballart.

²¹² Pere Ballart, *op. cit.*, pp.191-192.

²¹³ Octavio Paz, *De una palabra a la otra: Los pasos contados*, Barcelona, Vaso Roto, Colección Abstracta núm. 3, 2016, pp. 41-42.

²¹⁴ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 194.

indisoluble (la obra) elementos de la realidad y la ficción “superpuestas en un ambiguo duelo de enormes posibilidades expresivas,” permite uno de los juegos literarios más complejos y ricos en la literatura.

Igualmente, los escritores reflexionan sobre esta cuestión, pero lo hacen acogidos por la libertad que les permite la ficción. Han hecho de esta problemática teórica tema de interesantes propuestas literarias al aprovechar la “*disociación de la identidad que le toca vivir al artista*”, como lo llama Pere Ballart. Esta necesaria disociación brinda al autor objetividad, libertad y seguridad para escribir desde la perspectiva que quiera, además de permitirle encarnar otras personalidades e identidades sin perder la suya.

Los escritores se revelan directa o indirectamente en su obra, de manera consciente o inconsciente, con mayor o menor grado de realismo, retratado o ficcionalizado el autor está presente en su escritura; porque, aunque teóricamente esté establecido que autor real, autor implícito y obra literaria son organismos independientes, en la práctica están más imbricadas de lo que se piensa. Porque la escritura es lenguaje, el lenguaje es pensamiento y el pensamiento es individualidad e identidad.

Precisamente, el objetivo de *LVB* es realizar una construcción metaficcional de la disociación de la identidad de Onetti en dos planos simultáneos: el de Onetti en Brausen y el de Brausen en sus máscaras. El papel de las máscaras y los dobles son una parte fundamental en *LVB* porque ilustra, por un lado, la capacidad de los artistas (Onetti y Brausen) para volverse otros, y por otro, el fenómeno vivencial que experimenta todo hombre y, sobre todo el hombre-artista, de poder vivir muchas “vidas breves” en las cuales la identidad se renueva o juega a ser otra.

La vida breve habla de la batalla que libra todo artista, el héroe en acción que se enfrenta al lienzo en blanco con nada más que la palabra, la imaginación y algunos referentes de la realidad como armas para vencer al vacío. La composición ambigua de la novela refleja el proceso creativo de Onetti, revela que los fragmentos dispersos de un universo ficticio todavía no acabado —una ciudad, un río, una balsa, una mujer, un frasco de morfina— van cobrando vida y movimiento, hasta que adquieren voluntad propia y se independizan de la mano del creador. La riqueza de la novela reside en la metáfora doble que Onetti logra con Brausen en el juego autoficcional entre su vida y su arte.

La autoficción²¹⁵ es un tipo de escritura autorreferencial en la que el mismo autor se vuelve materia prima del relato; una especie de novela de personaje basada en la personalidad del autor. Aunque la autoficción incluye elementos autobiográficos con mayor o menor grado de realismo, no es una autobiografía como tal, porque el elemento ficcional es el soporte del discurso. En ella el autor tiende a ficcionalizar su identidad y difractarla en múltiples figuraciones y *personae* de su yo. En este tipo de relatos se incluye al autor como protagonista, personaje o “presencia esporádica”, pero el trasfondo novelístico habla siempre de él.²¹⁶

Serge Doubrovsky dice que la autoficción es: “una variante posmoderna de la autobiografía”²¹⁷, un texto que de alguna forma nos lleva a realizar un “pacto ambiguo” con el texto, “a hacer una lectura simultánea de dos géneros y establecer dos pactos, el autobiográfico y el novelesco (Lejeune), con lo que se ostenta lo contradictorio y paradójico de este tipo de escritura.”²¹⁸ Vincent Colonna (1989) define la autoficción como: “una obra literaria para la cual un escritor inventa una personalidad y una existencia [alternativa], todo para conservar su identidad real (su verdadero nombre).”²¹⁹ Por su parte, Philippe Vilain la define como: “ficción *homónima* que un individuo hace de su vida o parte de ella.”²²⁰

Esta idea de “ficción homónima”, “versión moderna de la autobiografía”, clarifica no sólo el complejo literario que es *LVB*, sino el rasgo esencial de la poética onettiana. Ya dijo Dorotea Muhr que Onetti “hacía pocas distinciones entre la existencia y la imaginación, y componía parte de sus obras con fragmentos significativos de su propia experiencia.”²²¹ Desde el inicio se ha debatido el carácter autobiográfico de la escritura de Onetti, tratando de acordar límites de traslación biográfica a la ficción; creo más bien, que el término autoficción define mejor el carácter de su escritura, la soltura y astucia con que ficcionaliza su vida.

²¹⁵ Serge Doubrovsky propuso el término “autoficción” en 1977 para denominar su novela *Fils*.

²¹⁶ Julia Negrete Sandoval, “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea” en *De Raíz Diversa*. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos (Vol. 2 no. 3, ene-jun 2015), México, Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM, p. 227.

²¹⁷ Julia Negrete, *op. cit.*, p. 230.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 231.

²¹⁹ *Ídem*. En el idioma original, «la autoficción como “une oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)”».

²²⁰ *Ídem*. La definición original: «[f]iction homonymique qu’un individu fait de sa vie ou d’une partie decelleci”»

²²¹ *Vid. supra*. Capítulo I, “El mito en torno a Onetti y *La vida breve*” p. 31.

Julia Negrete afirma que la autoficción tiene sus antecedentes en las escrituras del yo, géneros donde el escritor suele encontrar mayor libertad para hablar de sí mismo. La autobiografía, el diario, las memorias, las cartas, la novela autobiográfica y la *Bildungsroman* fueron parteaguas de la autoficción. La novela lírica es el máximo exponente del elemento reflexivo autobiográfico que se produce en el siglo XX. En todos ellos el centro de discusión es la oposición entre verdad-ficción. Claro que cada género da un trato diferente al elemento ficcional, pero la intención de un discurso que explore la riqueza de la anécdota de vida de un personaje es constante en todas.²²²

No hay acuerdo sobre su definición ni se ha terminado de establecer como género literario. La discusión se debe a la problemática de la hibridez del género, la cooperación entre la autobiografía como soporte para representar el yo, y las posibilidades de la ficción para enriquecerlo.²²³ La autoficción conservó de la autobiografía la narración de vida del autor, el carácter introspectivo y confesional, el ejercicio de exploración interior, el afán de autoconocimiento y autoanálisis e incluso de autocrítica; y de la novela conservó el elemento fictivo. Por ello, la autoficción y los textos de escrituras del yo se consideran entre otras cosas instrumentos de construcción de la identidad.

Por su parte, Negrete dice que la autoficción es el extremo opuesto de la autobiografía, la intromisión total del elemento ficcional le permite “ocuparse del yo desde muy diversos ángulos y con plena libertad, [...] sugiriendo otras formas de enfrentar el estudio o representación de la compleja entidad que es el yo autoral.”²²⁴

La escritura autoficcional no se conforma con los límites de lo biográfico, sino que los explora dentro de los terrenos de la ficción. Por eso los temas más comunes en este tipo de escritura son: “la relación realidad-ficción, vida-literatura, el mismo acto de la escritura, el cuestionamiento del trabajo del escritor, reflexiones literarias y la identidad múltiple y fragmentada del escritor que se busca a sí mismo en sus ficciones.”²²⁵ Es hasta cierto punto sorprendente que *LVB* en su complejidad examine cada uno de estos seis temas.

²²² Cfr. Julia Negrete, “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”, *op. cit.*, p. 227.

²²³ La autoficción vio sus inicios cuando la autobiografía y la novela autobiográfica desconocieron los límites genéricos entre ellas. En el siglo XX la autobiografía empezó a nutrirse de las técnicas narrativas de la novela e incluso llegó a adoptar el elemento ficcional. La novela, por su lado, se volcó sobre la representación del “yo” (*Bildungsroman*) ya fuera con carga autobiográfica o no. Cfr. Julia Negrete, *op. cit.*, pp. 225-228.

²²⁴ *Ibidem*, p. 228.

²²⁵ *Ibidem*, pp. 234 y 238.

El mayor problema teórico al que se enfrenta la autoficción, y paradójicamente la única forma de determinar si hay o no autoficción, es encontrar la presencia y las formas de presencia del autor en el texto. En otras palabras, las formas que los escritores encuentran de ficcionalizarse en el texto y manipularse en dobles, *alter* y máscaras. Para delimitarlo, Julia Negrete lo reduce a la aparición del *nombre real del autor* en el texto. De esto depende la identificación de un texto autoficcional y del pacto doble (autobiográfico y novelesco) para leerlo.

Hacia el final de *La vida breve*, poco antes de que Brausen se fugue a Santa María por el asesinato de la Queca, Onetti-autor aparece fortuitamente como personaje en un encuentro ocasional con Brausen:

El hombre que me había alquilado la mitad de la oficina—*se llamaba Onetti*, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos—. [...] El hombre de cara aburrida me saludaba con monosílabos a los que infundía *una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal*. Me saludaba a las diez, pedía un café a las once, atendía visitas y el teléfono, revisaba papeles, fumaba sin ansiedad, conversaba con una voz grave, invariable y perezosa (pp. 604-605).²²⁶

Dice Negrete que: “la identidad inducida por el uso del nombre anima a una lectura autobiográfica, aunque el contenido autobiográfico esté falseado o no exista en absoluto.”²²⁷ La aparición del nombre “Onetti” en el cuerpo del texto es el indicador inequívoco de la autoficción, y la consiguiente correspondencia de identidad Onetti/Brausen que hasta ese momento sólo se había intuido. La aparición del personaje de Onetti en la novela —que desconcierta al lector y a primera vista pareciera irrelevante por su única mención— es la clave faltante para interpretar una novela tan ambigua y relacionar los guiños autobiográficos que el autor había dejado a lo largo de la novela.

Sin saber con quién se ha encontrado, Brausen realiza un breve y acertado retrato de su creador. En la escena, él no intuye en absoluto a quién acaba de conocer, pero pareciera, por la actitud de Onetti (“la imprecisa vibración de cariño en la voz, la burla impersonal”), que él sí sabe exactamente en dónde y con quién está; como si fuera plenamente consciente de que no es sólo un personaje, sino el autor que está de paso en su ficción, visitando el

²²⁶ Las cursivas son mías.

²²⁷ Julia Negrete, op. cit., p. 232.

mundo insólito y las singulares criaturas de su creación. Casi al final de la novela, cuando Brausen llega con Ernesto a Santa María, se repite el mismo concepto (el dios visitando su creación), pero ahora es Brausen quien se introduce en la ciudad como dios camuflado, reconociendo la paternidad de cada persona y rincón de Santa María. Aunque paradójicamente, según la teoría de la novela lírica y la autoficción, es el mismo Onetti como personaje poético, disfrazado de Brausen quien llega a Santa María a contemplar su creación.

Al respecto de la idea de Juan Carlos Onetti de incluirse en la *LVB* como personaje, el uruguayo cuenta la anécdota de su retrato a Ramón Chao en la entrevista de 1989:

¡Ese soy yo! Cuando tuve la idea de meter a Onetti en *La vida breve*, le pedí a un joven que trabajaba conmigo, absolutamente loco por la poesía, que me describiese en unas líneas. Me había comprometido con él a dejar el retrato original tal como lo hiciera. Y así fue. Creo que se ajusta bastante bien al original.²²⁸

Negrete afirma que: “la presencia del nombre del autor es el detonante del juego de espejos, y de la confusión de planos ontológicos sobre los que se construye todo un entramado metatextual.”²²⁹ Ésta afirmación explica los ejes compositivos de *LVB*: el juego de espejos que Brausen orchestra con los personajes en la diégesis es la reproducción en la ficción de lo que Onetti hizo al momento de la escritura: la disociación de la identidad, la creación de una máscara, su reconfiguración en un autorretrato simbólico, la creación de “la biografía de un lugar,”²³⁰ el conflicto arte/vida, realidad/ficción, son todos momentos del proceso artístico para escribir *LVB* y fundar Santa María. La autoficción se resume a la participación del autor en su novela —yo la definiría como un autorretrato simbólico y ficcional—, un “yo pensante”, como lo llama Negrete, que impone de fondo sus posturas. Onetti se convierte en personaje de su ficción y problematiza su propia relación con el arte, la literatura, la escritura y el carácter del artista; todo ello encaminado a fundar la tan deseada ciudad sobre el río.²³¹

²²⁸ Cfr. “Sobre «La vida breve»” en Juan Carlos Onetti, *Obras completas I, Novelas I, op. cit.*, p. 961.

Por ahora, Onetti no da más pistas sobre el motivo de ficcionalizarse en su novela preferida, se limita a la anécdota de su retrato, pero más adelante hablaremos de una conferencia que dio en 1974 “Por culpa de Fantomas”, donde hizo un comentario revelador al respecto. *Vid. supra*. p. 102.

²²⁹ *Ibidem*, p. 236.

²³⁰ Más adelante, en la sección dedicada a Santa María, se analizará el concepto de “biografía de lugar”.

²³¹ Cfr. la correspondencia entre Onetti y Julio Payró, o las entrevistas con Luis Harss, Ramón Chao, Emir Rodríguez Monegal, Jorge Rufinelli, Hortensia Campanella, Eduardo Galeano, o Juan Cruz. El trabajo del propio Onetti, “Literatura ida y vuelta”, “Onetti por Onetti”, “Por culpa de fantomas”.

La alternancia de ambos niveles destaca la ficcionalidad y carácter artificial, experimental de la novela, y, sobre todo, la ficcionalización de Onetti autor en su *yo mítico*.²³² Cuando Juan Carlos Onetti habla de “meter a Onetti” en la novela lo dice como si fuera una persona totalmente ajena a él. No aparece como protagonista del relato porque su verdadera intromisión se da fuera de la diégesis, a los márgenes de la novela, su presencia es profunda, velada y constante en el texto, más como una sombra o fantasma omnisciente que como personaje que manipula la trama desde dentro.

Onetti escribió una vez: “No podría decir que los personajes me dominen a mí, pero sí existe una interrelación.”²³³ Con esta afirmación admite la confusión de planos ontológicos que mencionaba Negrete. El *yo mítico* de Juan Carlos Onetti se ficcionaliza en Juan María Brausen y a lo largo de la novela se descubren paralelismos que justifican el parentesco entre ellos. Para justificar el trasfondo biográfico de *LVB*, nos remitiremos a las cartas enviadas a Julio Payró, varias entrevistas y conversaciones que tuvo con intelectuales y periodistas a lo largo de su carrera.

En primer lugar, aunque parezca innecesario, se debe destacar la similitud de la nominalidad (Juan Carlos Onetti/Juan María Brausen) y sus personalidades. Por un lado, Onetti “el agente de Reuters, aparentemente frío, reservado, algo cínico y provocador, insinuante, realista, despojado ya de ilusiones, excelente y alerta observador del más mínimo gesto, en constante y prudente indagación de cada escena de la que fuera espectador.”²³⁴ Por otro lado, Brausen “el asceta, aquel que no puede abrir su corazón a los amigos de verdad. [...] El sin confianza, el Brausen piénselo dos veces antes de decirlo... el caballo triste,” (p. 438-439) igualmente fatigado, desengañado, gran observador de personas y fabulador de situaciones. Ambos fumadores y conocidos por pasar mucho tiempo en cama: “¡Qué haragán! —exclamó [la Queca]—. ¡Qué hombre tengo; vive en la cama!” (p. 549).

Ya que Brausen es el narrador de la novela, el lector aprende a conocerlo por su propia voz, en un contacto directo con su sensibilidad y pensamiento, donde la expresión de su psique revela resonancias del carácter de Onetti. Es en el flujo constante de imágenes líricas,

²³² Concepto acuñado por Boris Schloezen que significa un yo alterno que encarna el *mito* que hemos creado de nosotros mismos. *Vid supra*, p. 141.

²³³ Juan Carlos Onetti, “Literatura ida y vuelta” en *Los novelistas como críticos*, (comp.) Norma Klahn y Wilfrido Corral. México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 537.

²³⁴ Descripción de Onetti hecha por Roberto Pablo Payró, hijo de su gran amigo Julio Payró. En Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor*, *op. cit.*, p.14.

las disertaciones y el constante monólogo interior de Brausen; en sus gestos irónicos, las reflexiones mordaces cuando confronta y se burla de otros personajes, en las supresiones y alusiones, donde Onetti se manifiesta con más fuerza:

Aquí estoy yo, en esta cama en que puedo descubrir antiguas presencias mezcladas, contradictorias, oyendo el ruido del agua que cae sobre una mujer desdeñable que es mi amante, que me llevará un día de éstos a Montevideo para devolverme la juventud. [...] Aquí estamos entretanto. La vida no ha terminado, hay posibilidades para el olvido, podemos reconocer el olor del aire en las mañanas, podemos pasar revista a la jornada, adormecernos ignorando los antecedentes de cada recuerdo y sonreír cuando despertemos, recién separados de la felicidad del absurdo (p. 553).

En una carta, Onetti le dice a Julio Payró: “me está madurando una cínica indiferencia nacida tiempo atrás”²³⁵; que parece embargarlo de un profundo escepticismo e incredulidad, de “falta absoluta de fe” en sus relaciones sociales y, aún más, consigo mismo. Onetti era reservado, muy realista, y por ello melancólico; parecía haber desechado toda confianza o esperanza en los hombres o la vida: “Uno, corroído por infernal e innato escepticismo.”²³⁶ [...] El fracaso esencial de todo vínculo, el malentendido global de la existencia, el desencuentro del ser con su destino.”²³⁷

Según las cartas, estas emociones parecen agudizarse con los años y encuentran equivalentes claros en su narrativa: Brausen, Larsen, Díaz Grey, Linacero; el típico modelo onettiano del hombre tan consciente de la realidad que el pesimismo, el renunciamiento y la resignación son lo único que les queda. Brausen habla por todos ellos: “Y la seguridad inolvidable de que no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio, que puedan hacerme feliz” (p. 466).

Al leer *LVB* es muy notoria la omnipresencia de Onetti-autor. Brausen destila a cada página el mismo sentir de su creador, su visión lírica proviene del oscuro discurso del autor, por medio del cual crea el espacio para ensayar los temas que le preocupan. Gran parte de la atmósfera de tedio y ostracismo en la novela se debe a la constante intromisión del espíritu onettiano. Hugo Verani afirma en el prólogo a las *Cartas* que: “*El pozo* había sido el punto de partida de una indiferencia moral que contaminó, en buena medida, gran parte de su obra.

²³⁵ *Ibidem*, p. 56.

²³⁶ *Ibidem*, p. 64.

²³⁷ Luis Harss, *op. cit.*, p. 215.

Por consiguiente, refugiarse en la creación literaria fue, para Onetti la única forma de compartir los sufrimientos humanos, la única redención posible.”²³⁸

En la carta 48, fechada el 22 de diciembre de 1941 —época en la que Onetti escribía *LVB*—, hay consideraciones muy privadas sobre el propósito de la vida, en las cuales conocemos de primera mano su trágica manera de sentir la vida. Onetti dice: “Pienso que acaso todo esté bien en la vida, todo sea justamente como debe ser y no pueda ser de otra manera; pero paralelamente también pienso que acaso todo en la vida *sea un colosal malentendido*, un fabuloso conjunto de pequeños y personales malentendidos.”²³⁹

Esta idea de los malentendidos es un motivo recurrente en su narrativa; la frase la repite casi íntegra y con la misma fuerza expresiva nueve años después en *LVB*; en el capítulo “La vieja guardia; los malentendidos” Onetti la pone, precisamente, en boca de Brausen, quien está reflexionando sobre la inutilidad y el fracaso de su existencia:

A esta edad cuando la vida empieza a ser una sonrisa torcida [...] y se descubre que la vida está hecha, desde muchos años atrás, de malentendidos. Tal vez todo tipo de existencia que pueda imaginarme debe llegar a transformarse en un malentendido. [...] El hombrecito y sus malentendidos, en definitiva, como para todo el mundo (pp. 466-467).

Y más adelante lo remata con la frase: “el mundo entero es una alusión a su desgracia” (p. 461). En definitiva, las desventuras que desafían la vida de Onetti son prácticamente las mismas a las que se enfrentan sus personajes. Para cualquier artista es necesario hacer catarsis de la vida en su arte. Por ejemplo, en varias ocasiones Onetti habló sobre el fracaso como una forma dura pero noble de vivir: “El destino del artista es vivir una vida imperfecta: el triunfo, como un episodio; el fracaso, como verdadero y supremo fin” (p. 461).

Él se enfrentó varias veces a la marginalidad de los centros literarios importantes, las malas críticas de su obra, los rechazos de publicación, las crisis económicas, que sumadas le dejaron “la sensación de que todo es inútil”. La visión lírica de Onetti es existencialista, casi nihilista por la experiencia real del fracaso en su vida; y en la ficción aparece la idea de los malentendidos y el fracaso como constantes que rigen al hombre moderno. Esta parte de su biografía se traduce sin eufemismos a su narrativa. Brausen dice con gran tristeza en *LVB*:

²³⁸ Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor*, op. cit., p. 21.

²³⁹ “Carta 48” en Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor*, op. cit, p. 134. Las cursivas son mías.

“Esta es una noche de fracasos. El error está en insistir. Nada me asusta más que estas series de pequeños fracasos. Ninguno tan fuerte como para lastimar, pero mostrando todos que hay una voluntad que los dirige” (p. 465).

Es sabido que el periodo en el que Onetti escribió las cartas (1937-1943) fue una época difícil porque carecía de oportunidades laborales y tiempo para escribir, además de la desmotivación de ser un escritor desconocido y rechazado en la comunidad literaria. Esto tuvo un impacto directo y profundo en su literatura; Hugo Verani comenta que:

fueron años precarios de aplastante pobreza y de ilusiones defraudadas. El ‘desamparo’ económico que vive (carta 15) lo desanima. Se ve obligado a escribir de modo apresurado —“a las patadas”, dice, de “manera casi desesperada” (carta 31)— para concursar en certámenes literarios por urgencias económicas. En algunas ocasiones, *su estado de ánimo parece remedar situaciones desarrolladas en sus obras*, sentir momentos de desánimo “cuando está en el pozo” (carta 36).²⁴⁰

Más bien, sus obras remedan el estado de ánimo del escritor. Esta situación de carencia y fracaso se reproduce en gran parte de la obra onettiana, se instituye como marca de los personajes sanmarianos: el desempleado Linacero de *El pozo*, la niña que mendiga con los pies descalzos en *Para una tumba sin nombre*, la “joven roída por el trabajo de los días” de *Un sueño realizado*, el pueblo sumido en la pobreza de *Cuando ya no importe*, la podredumbre del prostíbulo de *Juntacadáveres*, la urgencia de Brausen por dinero en *La vida breve*, entre muchos otros. Los rasgos que destacan en ellos son negativos, todos corruptos, con vicios, sin virtudes, demasiado humanos. Reafirmando lo que Mario Vargas Llosa llamaría el “estilo crapuloso” de Onetti: una visión lírica personal, siniestra del hombre y de la vida, donde abundan las metáforas e imágenes sucias, turbias, incomprensibles, que desdibujan los límites entre la realidad y la ficción, la vida y el arte. Carr, el narrador de su última novela, *Cuando ya no importe* (1993), se identifica con una sola convicción, y habla con el eco del resto de los personajes y del mismo Onetti: “Cuando me presentan a alguien me basta saber que es un ser humano para estar seguro de que peor cosa no puede ser.”²⁴¹

Otro referente autobiográfico ficcionalizado en *LVB* importante para fortalecer el vínculo Onetti-Brausen, se encuentra en la entrevista con Ramón Chao, donde Juan Carlos

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 16. Las cursivas son mías.

²⁴¹ Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe*, México, Alfaguara, 2015, p. 86.

Onetti habla del lugar que le inspiró la creación de Santa María, la provincia argentina de Entre Ríos:

Tuve allí una *sensación de felicidad*. Sólo fui una vez, ni un día completo y en pleno verano. Pero aún recuerdo el *aire*, los *árboles* frente al hotel, la *placidez* con que se desplazaba y abordó la *balsa*, así como la sencillez de los habitantes, que no tienen nada que ver con los porteños. Más tarde necesité una ciudad para situar la acción de *La vida breve*, pues Perón había cortado las comunicaciones entre Montevideo y Buenos Aires. De modo que no podía situar la novela en Montevideo, por falta de información, ni tampoco en Buenos Aires, debido a la situación política de Argentina. Además, yo no estaba impregnado de la vida de Buenos Aires, que ya había sido descrita magistralmente por Roberto Arlt. Entonces me acordé de aquel viaje a Entre Ríos, del río Paraná y su barranco, con sus dos balsas que lo unían con Santa Fe. En esa ciudad, *donde podía respirar sin temor*, me sería posible situar las acciones que imaginara, *podría sentir, crear, pues allí las cosas sucederían a mi antojo*.²⁴²

Es revelador el comentario de Onetti, si lo confrontamos con las palabras de Brausen, en *LVB*, escritas con tantos años de diferencia (la novela se publicó en 1950 y la conferencia fue impartida en 1989), dice Brausen: “Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río” (p. 430). La similitud de ambas es concluyente. Exiliado en Madrid, con la nostalgia de sus dos ciudades latinoamericanas, anhelando un espacio sin historia ni pasado, nuevo para sus personajes, Onetti recurre al recuerdo de un día feliz para fundar bajo su influencia la ciudad que se volvería una obsesión. La autoficción queda más que manifiesta con estos ejemplos; las palabras que usa en las cartas y entrevistas son prácticamente las mismas que sus libros; las ideas, angustias, experiencias y deseos de Onetti encuentran un lugar propio en Santa María, como si desde siempre hubieran pertenecido ahí.

La autorrepresentación o autofiguración que Onetti realiza de su yo en *LVB*, no favorece la veta autobiográfica retratada en su totalidad, ni la narración exacta de su vida e identidad; la autoficción le permite más bien la representación libre de sus inquietudes artísticas, literarias y creativas más personales, obsesivas e importantes: la teorización misma del género novelístico, la necesidad de renovación de la literatura uruguaya y

²⁴² Juan Carlos Onetti, *Obras Completas I*, op. cit., p. 961. Las cursivas son mías.

latinoamericana, la realización de los ejes temáticos de su poética, y por último, la creación de Santa María, su ciudad ficcional.

Pero más allá de las similitudes biográficas elementales y alusivas, que establecen para quien conoce lo mínimo de la biografía de Onetti el pacto de lectura doble; hay entre Onetti y Brausen vínculos más fuertes que el parecido nominal, identitario o referencial; el más fuerte de ellos, y lo que vuelve a Brausen inconfundible *alter ego* de Onetti es la necesidad vital del arte, y por consiguiente las múltiples “batallas del artista”²⁴³ contra sí mismo, los otros, contra el arte mismo y la crítica.

Juan Villoro identifica el rasgo más importante de la poética onettiana en un comentario muy acertado en el prólogo a las obras completas: “en 1950 Juan Carlos Onetti publica *La vida breve* y crea una doble leyenda, la de la ciudad de Santa María, escenario de casi todas sus obras posteriores, y *la del escritor que es creado por su propia literatura*.”²⁴⁴

Villoro dice que “la personalidad de Onetti implica una entrega radical a la escritura,”²⁴⁵ como si fuera un momento ritual, soberano, amoroso en el que se aprecia el proceso escritural, el impulso de *improvisación*, de ir descubriendo la anécdota conforme se escribe. Al leer sus obras, se nota en la sintaxis lo experimental, el descubrimiento de las cosas al momento de la escritura. Onetti dijo una vez: “Siempre me abandoné a lo que saliera. Dios o la vida se encargan de mí y yo acepto. Cuando llega el ataque [de la escritura], y sólo he podido sospechar vagamente el porqué, escribo horas, días, me extenuo, y termino el cuento, el capítulo.”²⁴⁶ “*Yo no tendría interés de escribir si supiera de antemano lo que va a pasar en mis obras.*”²⁴⁷

En el acto de escritura, Onetti descubre la paradoja de todo proceso creativo, artístico: la imposibilidad de separar el yo del escritor de su escritura a pesar de la disociación de la identidad; pues ambos se crean mutuamente en la articulación de la palabra escrita. Esta idea explica el tratamiento obsesivo del fundamento estético de su narrativa: la íntima

²⁴³ Cfr. Pere Ballart, *El contorno del poema*, op. cit.

²⁴⁴ Juan Villoro, prólogo “La fisonomía del desorden: el primer Onetti” en Juan Carlos Onetti *Obras Completas, Novelas I (1939-1954)*, Edición Hortensia Campanella, Galaxia Gutenberg, Barcelona, p. LXXV. Las cursivas son mías.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. LXXVIII

²⁴⁶ Reportaje de Ricardo Piglia a Juan Carlos Onetti. Las preguntas fueron enviadas a Buenos Aires y sus respuestas se reproducen en el reportaje sin ningún tipo de corrección. En Juan Carlos Onetti, *La novia robada*, México, Siglo XXI, 1989, p. 10.

²⁴⁷ Juan Carlos Onetti, “Literatura ida y vuelta” en *Los novelistas como críticos*, (comp.) Norma Klahn y Wilfrido Corral. México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 537. Las cursivas son mías.

correspondencia entre artista/obra, realidad/ficción. Lo que posteriormente esparcirá la leyenda de que Onetti “personaje poético” (*yo mítico*) es creado por su propia literatura.

Lo que sucede en *LVB* es la representación de la relación tan cercana de Onetti con la escritura; abarcando desde su concepción teórica-estética de la novela moderna, hasta hábitos particulares y específicos de su escritura; como el ritmo de la prosa larga, la cadencia de las frases, el lirismo, y la conocida costumbre de no releer lo que escribía. “Ya no me importa, ya no es mía. Se trata de algo que alguien hizo y que yo no leeré. Nunca sé, después, si volveré a escribir; siempre supongo que sí.”²⁴⁸

La explicación y justificación de *LVB* ocurre justamente en este juego de correspondencias entre Onetti y Brausen, pues a través del narrador Onetti hace eco de sus intenciones literarias, manifiesta que el objetivo de escribir *LVB* es la creación de la ciudad imaginaria que será el hogar de su poética. La mención y aparición de Onetti en la novela no es gratuita, como dice Julia Negrete: “su interpelación directa implica una voluntad de protagonismo al margen de la ficción, y por lo tanto de credibilidad.”²⁴⁹ En el capítulo de *LVB* “Carta a Stein”, Brausen escribe a su amigo explicando la razón de su desaparición de Buenos Aires, y tangencialmente el motivo para escribir el libro que tenemos en las manos:

Ahí va, según promesa, la historia del viaje, la leyenda que volvió para rescatar su pasado, escrita por el mismo hombre que aspira a protegerla del olvido. Me anima la idea de que podrás dejar de leerme cuando quieras, pero que *nadie puede impedir que escriba*. Releo esto y lo encuentro perfecto: puedo estar seguro de que no creerás que te escribo en serio (p. 667).

Brausen explica los motivos que lo llevaron a escribir el desenlace de su historia, y aunque el pretexto diegético sea el asesinato de la Queca, en realidad es para encontrar y habitar Santa María. Al mismo tiempo, pareciera por un momento, que Onetti y no Brausen es el que está asumiendo la voz discursiva y se dirige a sus lectores mostrando una vez más la naturaleza autorreferencial de la novela.

En “Por culpa de Fantomas” (1973) la única conferencia que Onetti dio, que es más bien un autorretrato disfrazado de conferencia, dice sus verdaderos motivos para escribir la novela e imaginar Santa María:

²⁴⁸ Reportaje de Ricardo Piglia, *op. cit.*, p. 11.

²⁴⁹ Julia Negrete, *op. cit.*, p. 239.

Pero olvidemos esta historia de cuentos y *vayamos a Santa María, que es adonde prefiero ir*. A partir de *La vida breve* todo está localizado en Santa María. *La vida breve* es, de mis novelas, la que más me interesa. En ella nace «la saga de Santa María». En realidad la escribí porque yo no me sentía feliz en la ciudad en que estaba viviendo, de modo que se trata de una posición de fuga y del *deseo de existir en otro mundo* en el que fuera posible respirar y no tener miedo. Ésta es Santa María y éste es su origen. *Yo era un demiurgo y podía construir una ciudad donde las cosas acontecieran como me diera la gana*. Ahí se inició la saga de Santa María, donde los personajes van y vienen, mueren y resucitan. *Creo que me voy a quedar allí porque soy feliz* y todo lo que estoy escribiendo ahora son reuniones con viejos amigos con los que me siento muy cómodo.²⁵⁰

De todas las explicaciones que Onetti dio sobre *LVB* ésta es la más valiosa. Declara abiertamente su deseo de vivir en un lugar donde no pese la rigidez e inflexibilidad de la realidad y las cosas puedan suceder a su antojo. Si en la realidad no es capaz de hacerlo, Onetti acudirá a la escritura de una novela donde pueda erigir la ilusión de ese mundo e ir a habitarlo en el cuerpo de su narrador Brausen. El final de la novela (la llegada de Brausen a Santa María) deja de ser confuso bajo la luz de esta confesión: “Creo que me voy a quedar allí porque soy feliz.” El deseo, tal vez común a los artistas, de conocer, habitar el mundo de su imaginación, impulsa a Onetti a hacer de Brausen otro demiurgo que construya por él el lugar de su visión. Julia Negrete dice que es un rasgo fundamental de la autoficción el deseo velado del autor de “incorporar[se] en su universo de lenguaje e invención.”²⁵¹ No se podría explicar mejor la “poética de la inmersión en la ficción” que distingue la obra de Onetti. Permanecer en ese mundo propio, inaccesible y familiar, donde podía realizarse sin limitaciones. La vida de Onetti estuvo dedicada a la escritura, prácticamente vivía para escribir, Hugo Verani lo resalta en las cartas:

por una cualidad peculiar de su temperamento, vivir y escribir equivalían a lo mismo. Parecía impulsado por un deseo irrefrenable que se le imponía de manera instintiva, sin dejarle otra opción que escribir casi obsesivamente, por una necesidad vital, a la cual se entregaba con “total abandono. Como pocos, vivió inmerso en la literatura, asumida como un destino una fatalidad oscura. [...] Las cartas revelan el placer que

²⁵⁰ Juan Carlos Onetti, “Por culpa de fantasmas” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, febrero, núm. 284, 1974, pp. 225-226. [consultado en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg16r3>. Las cursivas son mías.

²⁵¹ Julia Negrete, *op. cit.*, p. 240.

siente en contar historias, en vivir anclado a la escritura como única forma de darle sentido a su vida.²⁵²

Onetti escribe en una de las cartas: “Escribo mucho, todos los días, de Onetti para Onetti. Escribo desde niño. Y para nadie. [Mi literatura] sólo está comprometida conmigo mismo. Nunca escribí para pocos o muchos; siempre escribí para mí. [...] En mi caso el lector no es imprescindible. Yo no sé quién me va a leer y cuando escribo no pienso en quien me lea. Creo que sería un error terrible del escritor tener presente al lector en el momento de escribir.”²⁵³

Esta actitud irreverente pero honesta es uno de los mejores méritos de la literatura de Juan Carlos Onetti y lo que ha convertido a críticos y lectores en fieles seguidores de su obra. Es, precisamente, la entrega a la escritura, la transparencia de su personalidad en su literatura, y la brutal representación del decadentismo de su pensamiento lo que le valió el reconocimiento como precursor de la literatura contemporánea latinoamericana. Onetti dijo una vez: “lo más importante que tengo sobre mis libros es una *sensación de sinceridad*. De haber *sido siempre Onetti*. Tengo la sensación de no haberme estafado a mí mismo ni a nadie nunca. Todas las debilidades que se puedan encontrar en mis libros son debilidades mías y son auténticas debilidades.”²⁵⁴

Quiero rescatar aquí una frase de Joan Ferraté, que Pere Ballart cita en *El contorno del poema*: “aquello en que se supone que el poeta sea en primer lugar veraz y sincero, tal vez estribe en el testimonio que nos ofrece acerca del puesto que este ocupa en la sociedad, acorde con el tono que adopta en su poesía.”²⁵⁵ Sin duda alguna, ya fuera que lo hubiera hecho de forma intencional o no, Juan Carlos Onetti retrató muy bien esta situación, sus obras son testimonios del puesto que ocupó en la sociedad; sus personajes y él mismo fueron habitantes de ciudades embrolladas que padecían las miserias y alegrías cotidianas de una vida simple.

Vargas Llosa sostiene que: “a [Onetti] le irritaría que lo llamaran [así], pero [su obra] es muy latinoamericana, aunque de una manera muy indirecta y más bien simbólica. Su

²⁵² Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor*, op. cit., pp. 19 y 113.

²⁵³ Juan Carlos Onetti, “Literatura ida y vuelta” op. cit., pp. 536, 539, 541.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 539. Las cursivas son mías.

²⁵⁵ Pere Ballart, *El contorno del poema*, op. cit., p. 286.

visión desesperanzada de la vida y del entorno político y social refleja bien la América Latina de las dictaduras, los problemas económicos, de las desigualdades".²⁵⁶

Es parte del juego literario que la identidad del autor ficcionalizado se confunda con sus voces literarias, pues cualquier tipo de escritura participa en diferentes grados de la imaginación, la ficción y el realismo de la autobiografía. No se puede decir que *LVB* es una novela autobiográfica, porque no lo es; pero sí recupera eventos de la vida y personalidad de Onetti filtradas por la representación. Más importante, preserva el proceso escritural de Onetti en sí mismo, dentro del círculo regenerativo de la realidad y la ficción.

De cualquier forma, Negrete afirma que: “no se pueden eludir las consecuencias del pacto referencial impuesto por el nombre, así se trate sólo del cuestionamiento del autor en relación con su naturaleza de origen de la escritura o de la paternidad respecto de su obra.”²⁵⁷ Lo que no se puede olvidar es que, de fondo, los textos autoficcionales, formulan en todo caso un juego, evocación o sugestión de la persona real, y así deben leerse.

Al leer *LVB* “todo encaja, y no es difícil entender que el escritor puso su alma en la creación del personaje [...] por deliberada voluntad de utilizar el propio yo como modelo del ente novelado.” En la novela “cada línea [puede servir] una doble función: la expresamente asignada de contar un suceso, presentar una escena, describir una figura..., e indirectamente, *configurativa de la voz*, que al escoger, graduar y acentuar se convierte en instrumento de revelación y, más precisamente, de autorrevelación” del autor.²⁵⁸

Onetti sabía que no es posible escribir con la misma fuerza, coherencia y sentido sobre lo que no se ha experimentado. En las cartas dice: “Como una madre con su niño, la realidad pare la esencia artística.”²⁵⁹ Él escribe de lo que conoce, de lo que ha vivido, en un lenguaje propio, semilunfardo, diría él, inspirado en las vidas cotidianas de los hombres modernos. Por eso su obra está tan impregnada de lo autobiográfico, del espíritu suramericano y de la melancolía porteña. Para Onetti la escritura tiene de inicio un profundo vínculo con la vida. En sus palabras: “no va el artista a cometer la torpeza de “renunciar” a la realidad, ya que ésta es el sostén, el alimento de aquella sensación artística que se quiere transmitir.”²⁶⁰

²⁵⁶ Javier Rodríguez Marcos, “Cien años de un genio perezoso”, Madrid, *El País*, 21 junio 2009, [consultado en línea] https://elpais.com/diario/2009/06/21/cultura/1245535201_850215.html.

²⁵⁷ Julia Negrete, *op. cit.*, p. 240.

²⁵⁸ Ricardo Gullón, *La novela lírica, op. cit.*, pp. 53 y 54. Las cursivas son mías.

²⁵⁹ Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor, op. cit.*, p. 82.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 83.

La novela lírica es una autoficción con el elemento del lirismo agregado. El autor ficcionaliza su identidad hablando directamente de él mismo a través de un espejo (la ficción) y una marioneta (el personaje). Gerardo Pérez Calero dice que: “toda obra de arte implícitamente es un autorretrato por lo que refleja de su autor.”²⁶¹ En este caso, el autorretrato también es una autoficción, otra manifestación literaria para alcanzar una de las mayores ambiciones del hombre; conocerse a sí mismo.

²⁶¹ Gerardo Pérez Calero, “El autorretrato como expresión de la personalidad del artista” en Juan Bargalló, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, 1994, *op. cit.*, p. 289.

CAPÍTULO IV

El diseño poético: imágenes del yo

4.1. El autorretrato simbólico de Brausen

*Difícilmente hay un poeta que valga la pena leer
que no pida al lector que entienda y permita
«la verdad de las máscaras».*

MICHAEL HAMBURGER

*El que confronta todo lo que existe
con todo lo que puede existir.*

BRASSAÏ

Onetti declaró: “en la novela, el personaje es el hombre dentro de su circunstancia. Los personajes son los hombres y todo cuanto los mueve es sencillamente la *vida*. La novela es amor a la vida, curiosidad por situaciones y personajes.”²⁶² Consecuente con las palabras de Onetti, el autorretrato, como género artístico, es la representación de la misma curiosidad por un personaje y las experiencias de vida que han forjado su identidad. En el capítulo anterior se habló del gusto de Onetti por ficcionalizar su propia vida: “escribo mucho, todos los días, de Onetti para Onetti”, “lo que importa es el *retrato*, uno y medio del Sr. Onetti,”²⁶³ lo que denota un ejercicio constante de autoconocimiento en su escritura; al menos la plena conciencia de sí mismo durante el proceso. Por ello, el objetivo de esta sección es mostrar que, simbólicamente, *LVB* es un autorretrato que captura la identidad de Onetti en Brausen como un ejercicio de reconocimiento de la identidad, la personalidad artística y del proceso creativo.

Se ha insistido que la trama de *LVB* es la transformación de Onetti-Brausen en sus dobles con la finalidad de adquirir una nueva personalidad; de volverse un dios que sea capaz de fundar Santa María. No hay grandes acciones, es, prácticamente, una novela que se dedica a la construcción profunda del personaje, un autorretrato simbólico en el cual Brausen

²⁶² Juan Carlos Onetti, “Literatura ida y vuelta”, *op. cit.*, pp. 539 y 541.

²⁶³ Carta 51 y 52, respectivamente, en *Cartas de un joven escritor*, *op. cit.*, pp. 139 y 141.

construye su identidad “divina” a partir de la adhesión de las identidades de los demás personajes. Díaz Grey, Arce, Lagos, Stein, Owen, Macleod; incluso las mujeres, Gertrudis, Elena, la Queca y Miriam son simbolizaciones fragmentarias de su identidad multiforme y compleja.

El autorretrato es el género artístico por excelencia de la representación y construcción de la identidad. En un acto reflexivo, el autor se conoce a sí mismo y a los procedimientos artísticos que suele emplear, ello a través de la observación y recreación de su propia imagen psíquica y física en cualquier grado de realismo. El autorretrato literario se inspira en el pictórico y lo adapta a las necesidades del lenguaje; de esa forma “la literatura proporciona un *autorretrato en movimiento* mientras que la pintura nos ofrece autorretratos detenidos.”²⁶⁴

En el arte que sea, el retrato “testimonia un *interés por lo individual*, por la *mismicidad* del yo, por la identidad personal; el retratista no muestra solamente al ser humano en general, o a un determinado tipo de toda una especie, sino a una cierta persona en tanto que ella misma.”²⁶⁵ El autorretrato es un instrumento artístico de autoconocimiento, crea “efectos de proyección, personalización e identificación cuando el artista”²⁶⁶ se somete a un examen detallado de su carácter; un instrumento infalible porque no hay manera de engañarse a sí mismo.

Dejando de lado la diferencia radical entre autorretrato literario y pictórico (la representación esencialmente temporal de uno y espacial del otro) no hay mayores diferencias entre ellos; el autorretrato literario retoma fielmente las intenciones y temáticas del pictórico: una imagen vívida del autor hecha por él mismo en la que realiza un exhaustivo ejercicio de autoanálisis para afianzar su identidad, posición y procedimiento artístico; la revelación de que cualquier autorretrato implica de fondo un goce en la representación de la *expresividad* gestual, emocional e ideológica humana. Sin embargo, para ampliar la definición, nos remitimos al concepto de “autorretrato literario” en el sentido que lo pensó Michel Beaujour:

²⁶⁴ Rafael Argullol, *op. cit.*, p. 10. Las cursivas son mías.

²⁶⁵ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 951. Las cursivas son mías.

²⁶⁶ Gerardo Pérez Calero, “El autorretrato como expresión de la personalidad del artista”, en Juan Bargalló *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, *op. cit.*, pp. 289-293.

El autorretrato se distingue de la autobiografía propiamente dicha por la ausencia de una narración continuada. Su intención no es narrar un *continuum* de acontecimientos, sino presentar una *imagen*, reveladora de una persona. Tiende a lo esencial, no a lo anecdótico; evita la regla de fechas y datos.²⁶⁷

Cabe resaltar lo mucho que se parece esta definición a la de novela lírica. El autorretrato no es la simple descripción física de un personaje; en las imágenes se “evoca [líricamente] *por analogías* el paso de una persona, su clave de dinamismo en la acción o en el pensamiento,”²⁶⁸ se incluye la etopeya y la prosopografía (descripción psíquica y física del personaje, respectivamente) para avivar el efecto de las imágenes. Es lógico que uno de los temas principales del autorretrato, además de la representación de la identidad, es la relación del artista con el tiempo y, por otro lado, la relación arte-vida: el tipo de relación íntima e irreplicable que el artista lleva con el arte, su forma de verla y ejecutarla. Basta recordar el análisis en torno al sentido del título de la novela (*ars longa, vita brevis*): la constante preocupación que refleja por el tiempo y la brevedad de la vida, así como la supremacía del arte sobre la vida.

Además de tratar estos asuntos, Onetti se encarga de asignarles una identidad particular y muy detallada a Brausen y los demás personajes. Tanto en el plano narrativo, que describe hechos superficiales de los personajes (historias, nombres, parentesco, trabajos, actividades, etc.); como en el plano lírico, donde les asigna un motivo simbólico: Miriam, por ejemplo, representa la nostalgia por el pasado y la vejez; Stein, Macleod y Horacio la “gusanería del hombre moderno”; Elena, el erotismo y el amor; Arce, la animalidad, la lujuria y el sexo; Gertrudis el pasado y el fracaso; Owen la juventud pasajera.

Juan María Brausen avanza entre ellos como ciego, no sabe aún que quiere o debe fundar Santa María (esto lo hace consciente casi al final), parece que actúa por impulso, guiado por el obsesivo deseo de dejar de ser él, disfrazarse de alguien más, escapar de su realidad, observar ávidamente las vidas de otros y nada más. Poco a poco Brausen se desprende de su personalidad presente y busca quien habitar temporalmente; su identidad se

²⁶⁷ Es importante destacar aquí la gran similitud con la novela lírica. El autorretrato literario le otorga a la *imagen* y no a la narración la tarea de expresar los rasgos de identidad. Se estudian imágenes y no acciones o pasajes narrativos. «Michel Beaujour, “Introduction Autoportrait et autobiographie”, en Minnoris déne, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 9.» Citado por Alonso García Morales, en “El autorretrato de Darío. Relectura de *Yo soy aquel...*”, en Juan Bargalló, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, 1994, *op. cit.*, p. 297.

²⁶⁸ Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, *op. cit.*, p. 951.

fragmenta y se reconoce en los otros quienes fortalecerán su nueva identidad. Lo único que hace Brausen a lo largo de la novela es manifestar e imponer su personalidad y relatar cómo evoluciona hasta convertirse en *alter deus*.²⁶⁹

Según Beaujour, el autorretrato es una *imagen* que revela lo esencial del protagonista. Hasta aquí coincide con lo planteado por la novela lírica. El objetivo es presentar una imagen reveladora que sintetice el carácter y propósito del protagonista. Para Brausen esa imagen es la del seguimiento completo de su disociación identitaria y el momento en que asume el poder creador para imaginar Santa María, reconstituyéndose en creador, artista, poeta, demiurgo.

LVB es una serie de autorretratos simples, individuales, que en conjunto forman la alegoría de Brausen y Santa María. La mayoría de las imágenes son retratos de los personajes y sus vidas, que vistos a través de los ojos de Brausen pasan a formar parte de su personalidad. La idea es demasiado compleja para corresponder con un autorretrato tradicional, pues en la novela no se visualiza solamente a una persona y su identidad. Al contrario, se necesita una modalidad del autorretrato que contemple la idea contraria: una sola identidad fragmentada en varias personas. Rafael Argullol habla del “autorretrato indirecto”; subtipo que se ajusta a la estructura de *LVB*. El autorretrato indirecto sucede cuando “el [escritor] no sólo se refleja abiertamente, presentándose en solitario, sino se refleja de manera *oblicua*, sumergiéndose en conjuntos alegóricos y parapetándose en pieles ajenas.”²⁷⁰ Argullol explica que:

la historia de la pintura es tan abundante en autorretratos directos como indirectos. Estos últimos nos introducen en una *complejidad psicológica*. El artista quiere reflejarse y ocultarse al mismo tiempo, quiere representarse en otro o a través de otros, quiere conocerse y desconocerse simultáneamente. Aparece el *desdoblamiento*, y junto con el tema del doble, aparece la transferencia, y vinculado a ella el problema de la empatía.²⁷¹

²⁶⁹ *Alter deus* en el sentido que Leibniz pensó al poeta como ‘otro dios’ por el poder creativo del lenguaje.

²⁷⁰ Rafael Argullol, *op. cit.*, p. 14.

²⁷¹ *Ídem*. Las cursivas son mías. Algunos de los mejores ejemplos plásticos de autorretratos indirectos: Masaccio se pintó en *San Pedro en su trono*, Durero en *El martirio de los diez mil cristianos*, Filippo Lippi en *La coronación de la Virgen*, Botticelli en *La adoración de los magos*, Caravaggio en *David sosteniendo la cabeza de Goliath*, y uno de los autorretratos más complejos de todos, Rafael en *La escuela de Atenas*; además de Velázquez en *Las Meninas*, Goya en *La familia del infante Don Luis de Borbón*. En la pintura moderna, Cezanne en *Autorretrato con la paleta*, o Johannes Gump en *Autorretrato*, Louis Corinth en *Autorretrato con un esqueleto*, y Escher con *Mano con esfera reflectante*.

La premisa del autorretrato indirecto es la de “conocerse y reflejarse”, reconocerse y desconocerse; Argullol dice que estos conceptos no parecen ir en la misma dirección, pues uno va hacia el conocimiento interior y otro hacia el exterior; pero la indisoluble conexión entre identidad y alteridad demuestra que estos términos sí pueden conciliarse. Al buscarnos en otros tendemos a combinar lo que somos con lo que nos gustaría ser, lo que quisiéramos que los otros pensarán que somos; una especie de *ampliación de la identidad* a partir del mero deseo de ser otro, ya no mejor, sino diferente.

LVB es un autorretrato indirecto en el que Onetti, a través de Brausen, se pone como “mediador entre el motivo representado y el espectador. Guía la representación y, paralelamente, indica con orgullo que él es su creador.”²⁷² Exactamente el mismo procedimiento metaliterario que realiza el autor ficcionalizado en la autoficción. El autorretrato indirecto sirve como procedimiento de autoafirmación “de expresión de la propia *dignitas*”²⁷³, como forma de ostentar la personalidad del artista y sus capacidades de creación artística.”²⁷⁴

El primer y único objetivo del autorretrato, según Argullol, es reflejar “la verdad mítica del artista”, el resultado del arduo ejercicio de conocerse a sí mismo. “Nuestra verdad supone, [...] el *mito* que hemos forjado acerca de nosotros mismos.”²⁷⁵ Según esto, la única “verdad” a la que podremos acceder de nosotros mismos no es la que creamos que somos, sino la que hemos hecho de nosotros mismos. Esta idea es igual a la del *yo mítico* de Boris Schloezen; un yo alterno que encarna el mito que hemos creado de nosotros mismos.²⁷⁶

²⁷² *Ibidem*, p. 15.

²⁷³ Argullol se está refiriendo al antiguo concepto romano de *dignitas*, relacionado con el honor, el prestigio y la reputación que un ciudadano debía tener en la sociedad. El concepto engloba los valores morales, éticos, la autoridad, los hábitos, las contribuciones que un hombre ha adquirido a lo largo de su vida. La *dignitas* estaba encaminada a hacer cumplir el deber del hombre con su comunidad y tener su aprobación. Argullol usa el término en un sentido moderno, la *dignitas* como el cúmulo de cosas que hacen ser a una persona, ya sin buscar la aprobación moral de nadie. Una suma representativa de la identidad del individuo sin aspirar a la rectitud moral. Por ello Argullol se refiere a ella como “una suerte de *dignitas*” a través de la cual el artista da cuenta de su identidad y lugar en el mundo. La *dignitas* de los personajes de Onetti no representan la rectitud moral, al contrario, son antihéroes que se definen por las imperfecciones en su carácter, pero en este caso el término *dignitas* sirve meramente como sinónimo de identidad.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 15

²⁷⁵ *Ibidem*, pp. 7-8. Las cursivas son mías.

²⁷⁶ La teoría del *yo mítico* fue desarrollada por Schloezen en su ensayo musical *Introducción a J. S. Bach*. (Gallimard, 1949). Partiendo de que “«la obra crea al artista en la misma medida en que él la ha creado» desde el momento en que comienza a trabajar sobre un material en vistas de crear un sistema orgánico; y solamente a partir de este momento, *ipso facto*, sean cuales sean sus intenciones, el autor pasa a ser otro, da lugar a un doble al que le llama *yo mítico*.” Por ello se entiende que Schloezen “reconoce en la actividad creadora una doble función: «su papel no consiste únicamente en engendrar un sistema orgánico (la obra) sino en producir

De acuerdo con Argullol, la verdad mítica del artista emerge del autorretrato a través de cuatro escenarios o niveles. Es importante definirlos porque *LVB* se realiza en esas mismas etapas.

El primer escenario nos remite a la autoafirmación del pintor [escritor], a la demostración de una suerte de *dignitas* a través de la cual el artista reivindica su lugar en el mundo. El segundo escenario, susceptible a ilimitadas variaciones, está dominado por el camuflaje: el artificio se cubre, y al unísono se descubre, por medio de distintas máscaras, o bien encarnando personajes con los que, más o menos elípticamente, se siente identificado. Bajo el camuflaje caben los más diversos papeles, desde la exaltación al martirio. En el tercer escenario el pintor [escritor] se enfrenta a su propia representación como pintor [escritor], manifestando sus ideas acerca de la pintura [escritura], del proceso de creación e, incluso, de las características que debe poseer la recepción de su obra. Por fin, el último escenario, frecuentemente combinado con los anteriores, nos acerca a la relación del pintor [escritor] con el tiempo, motivo estelar de los autorretratos en los que se vincula la fugacidad de la vida y la inmortalidad del arte.²⁷⁷

El objetivo de analizar *LVB* en estas cuatro etapas es mostrar en primer lugar el procedimiento metaficcional por el que se construye, y en segundo, exponer el recorrido del ejercicio identitario que Brausen realiza para revelar su verdad mítica como creador de Santa María.

4.2. Brausen y sus máscaras: autoafirmación y camuflaje

Empecemos con el primer escenario del autorretrato: la autoafirmación de Onetti a través de la representación de su verdad mítica (*yo mítico*) en Brausen. Al inicio de la novela, Brausen se muestra como hombre común y corriente, habitante de una ciudad cualquiera, con una vida tan cotidiana y limitada que le infunde un deseo irrefrenable de escapar de ella o al menos cambiarla. En este primer nivel la personalidad de Brausen es aún muy escueta, está determinada por la nostalgia del recuerdo y el arrepentimiento del pasado, está tan inmerso en autocompadecerse de su realidad que ni siquiera sospecha las habilidades artísticas y creativas que posee; su capacidad imaginativa se reduce a percibir, observar o imaginar los

conjuntamente al autor mismo de ese sistema» (p.298). Por su trabajo creador, el artista, con su labor, hace nacer y crecer otro sí mismo, el autor de la obra que se desprende poco a poco del individuo.” Una especie de *doble artístico* del autor quien refleja su verdadero ser. Cfr. Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, op. cit., pp. 464 y 1077.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 11.

pensamientos o acciones de otros personajes. Es el momento de crisis existencial que lo forzará a ingresar al terreno del arte, donde sus conflictos cobrarán más vida de lo que cree.

La novela comienza en Buenos Aires, el día de Santa Rosa, la víspera de primavera. Brausen se encuentra en medio de una crisis identitaria, rememora su vida para entender cómo terminó siendo quien es. No está conforme con él mismo porque el fracaso es lo único constante en su vida. Tiene un trabajo mediocre en “Agencia de publicidad Macleod”, sólo tiene un amigo, Stein; y su esposa, Gertrudis, está enferma. Brausen sopesa gravemente su vida y los “malentendidos” que lo llevaron a ese momento; no encuentra otra cosa que desengaño, pesimismo y renunciamento. La enfermedad de su esposa hace evidente el estado general de descomposición en que se encuentra su vida, el distanciamiento social, la insatisfacción, las fracturas en sus escasas relaciones personales: “el gran fracaso” de Juan María Brausen (p. 466). “«Gertrudis y el trabajo inmundo y el miedo de perderlo, las cuentas por pagar y la seguridad inolvidable de que no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio que puedan hacerme feliz»” (p. 466).

La *dignitas* de la que habla Argullol como materia prima del autorretrato en Onetti está determinada por su “estética crapulosa”. “Brausen el asceta, aquel que no puede abrir su corazón a los amigos de verdad”, “el sin confianza, el Brausen piénselo dos veces antes de decirlo” establece los parámetros morales y éticos del antihéroe. Tal vez la prosopografía más clara de Brausen es la imagen de “caballo triste”, como le dice Stein. Un hombre domesticado, acostumbrado al trabajo forzado y constante, resignado a cumplir órdenes, que no conoce la negación, el descanso, el reconocimiento o la felicidad:

Entretanto, soy este hombre pequeño y tímido, incambiable, casado con la única mujer que seduje o me sedujo a mí, *incapaz, no ya de ser otro*, sino de la misma voluntad de ser otro. El hombrecito que disgusta en la medida en que impone la lástima, hombrecito confundido en la legión de hombrecitos a los que fue prometido el reino de los cielos. Asceta, como se burla Stein, por la imposibilidad de apasionarme y no por el aceptado absurdo de una convicción eventualmente mutilada. Éste, yo inexistente, mera encarnación de la idea de Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas —no al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres—, *nadie en realidad; un nombre, tres palabras* (p. 467).²⁷⁸

²⁷⁸ Las cursivas son mías.

De esta cita podemos extraer los conflictos esenciales de Brausen: 1) el conflicto existencial de la vida como una serie de fracasos y malentendidos, 2) el del castigo que es para el hombre ser sólo una persona, y 3) la pérdida momentánea de su identidad. Hay que recordar el primer capítulo de este trabajo y el carácter existencial de *LVB*. El origen de los conflictos de Brausen se debe a una angustia constante por la falta de sentido y propósito de la vida, de su propia vida; por el absurdo del acto de vivir y el agobio que significa el mundo en funcionamiento. La consciencia trágica de la existencia hizo que Brausen se sienta muerto y haya dejado de saber lo que significa ser él mismo: “Nunca hice nada y se presume que voy a morir” (p. 77). Su pensamiento es disputado entre la exterioridad que le exige la realidad y la interioridad que le exige su mente, entre el presente y el pasado, recriminándose decisiones y atormentándose con la responsabilidad de haber truncado su vida:

Pero si yo no luchaba contra aquella tristeza repentinamente perfecta; si lograba abandonarme a ella y mantener sin fatiga la conciencia de estar triste; si podía, cada mañana, reconocerla y hacer que saltara hacia mí desde la voz quejosa de Gertrudis, si amaba y merecía diariamente mi tristeza, con deseo, con hambre, rellenándome con ella los ojos y cada vocal que pronunciara, entonces, estaba seguro, quedaría a salvo de la rebeldía y la desesperanza (p. 449).

Este tipo de lirismo es muy recurrente en la novela, estos momentos juntos crean una gran etopeya de Brausen porque sus pensamientos, impresiones y sensaciones condensan los conflictos centrales en monólogos donde conocemos a fondo su psicología. Sería imposible ofrecer en un párrafo la etopeya definitiva de Brausen, pues su identidad se enriquece en cada capítulo y con cada máscara que adquiere; más bien debe seguirse a cada página y hacer la suma al final de la novela. El autorretrato indirecto y la alegoría de la identidad presentan una etopeya completa de Brausen. Por ello, la mitad del espacio de la novela es esencialmente mental, el lector conoce el mundo de Brausen a través de los constructos mentales que hace de ellos, mediatizado siempre por su percepción. El lector “recompone un mundo elidido a partir de [los] fragmentos”²⁷⁹ que Brausen ofrece. La serie de autorretratos o etopeyas breves construyen la visión lírica de Brausen, la cual no es muy alentadora. Sus percepciones del amor, la amistad, la vida, la soledad son fatalistas, trágicas, marcadas por el existencialismo:

²⁷⁹ Pere Ballart, *El contorno del poema*, op. cit., p. 181.

la profunda conciencia del tiempo y la fugacidad de las cosas. Aquí algunos ejemplos de los pensamientos típicos de Brausen:

Lo malo no está en que la vida promete cosas que nunca nos dará; lo malo es que siempre las da y deja de darlas (p. 507). Cualquier pasión o fe sirven a la felicidad en la medida en que son capaces de distraernos, en la medida de la inconsciencia que puedan darnos (p. 590).

La autoafirmación que Brausen está haciendo de sí mismo a través de estas declaraciones es la de un hombre que no sabe ni encuentra su lugar en el mundo, que busca formas de elusión y fuga para anestesiar la consciencia de la realidad, que percibe tan intensamente el paso del tiempo y el fin de las cosas que sufre por su inevitabilidad: “Yo, Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina” (p. 546). Este es el primer nivel de construcción del autorretrato; una mirada, lo más clara posible, sobre sí mismo que revela las cosas que la costumbre o el inconsciente han hecho invisibles. En Brausen, esta mirada es descarnada y brutal, no deja que nada sobreviva a la corrupción o la degradación. Se vuelve un severo juez del mundo y aún más de sí mismo. A su entender, el tiempo y la perversión innata de la naturaleza humana corrompe todo lo que la voluntad pueda llegar a construir.

4.2.1. Brausen y Gertrudis

El camino poético que sigue Brausen en la novela es la evolución de Brausen humano, mortal, a Brausen demiurgo, creador de vidas breves y Santa María. Tendrá primero que reconocer el fracaso esencial de su identidad, para vaciar completamente su personalidad y llenarla después con la multiformidad de las máscaras y conformar su identidad como hombre creador. Este es un primer acercamiento a la personalidad básica de Brausen que se complejizará en cada adición de máscaras. Lo que nos lleva al segundo escenario del autorretrato donde Brausen se desdobra en otros personajes usándolos para revelar, camuflar o amplificar su identidad. Gertrudis es el personaje más cercano a él, por lo que se vuelve la primera máscara, el primer soporte y reflejo del conflicto identitario de Brausen:

Gertrudis; querida Gertrudis de largas piernas; Gertrudis con una cicatriz vieja y blancuzca en el vientre; Gertrudis callada y parpadeante, tragándose a veces el rencor como saliva; Gertrudis con una roseta de oro en el pecho de los vestidos de fiesta; Gertrudis, sabida de memoria (p. 424).

Mi mujer, corpulenta, maternal, con las anchas caderas que dan ganas de hundirte entre ellas; de cerrar los puños y los ojos, de juntar las rodillas con el mentón y dormirse sonriendo (p. 435).

Éste es el retrato que Brausen hace de su esposa. En él se entrevé cierto cariño disminuido, la nostalgia que siente por la mujer joven que fue, delatando la fractura entre ellos que más tarde se hará evidente con la enfermedad de Gertrudis; el cáncer y la pérdida de un seno que simbolizan el fin del matrimonio, el amor y una etapa en la vida de Brausen. La presencia de su esposa es un constante recordatorio del gran fracaso general de su vida, y él se apresurará a dejar atrás esa parte de él mismo. A partir de este momento el autorretrato indirecto empieza a cobrar forma. En un sólo movimiento, al retratar y comentar la vida de los demás, Brausen expresará su propia identidad, las adhesiones provenientes “del juego, la fantasía, la puesta en escena” con otros personajes “para vincular los distintos componentes de [su] mito personal.”²⁸⁰

En su faceta lírica, Gertrudis personifica el presente de Brausen, tal como él la ve a ella: cansada, enferma, mutilada y con un futuro incierto; el lector pronto asume estos juicios como reflejos y símbolos de las emociones de Brausen sobre sí mismo:

una vez más y peor que nunca, [la habitación] iba a resultar demasiado pequeña para contenernos a los dos y a la tristeza suspirante de Gertrudis. [...] Demasiado chica para contener las sacudidas sin esperanza —un corto frenesí, ahora; tan separado por el tiempo del anterior, que nunca llegaban a tocarse— con que yo trataba de arrancar mis rodillas *del suelo fofo de lástima y desamor, de cuentas impagas, de la intimidad que se iba haciendo promiscua, de fracasadas sonrisas planeadas largamente* (p. 445).²⁸¹

Cada que Brausen piensa en ella o aparece en escena es para hacer vívidos sus sentimientos de hastío; ella es la personificación de la suma de sus fracasos y el detonante del ávido deseo de cambio. A través de los ojos de Brausen, Gertrudis es percibida como un reflejo de la

²⁸⁰ Pere Ballart, *El contorno del poema*, op. cit., p. 9.

²⁸¹ Las cursivas son mías.

carga existencial que ya no puede soportar. Brausen se convence de que debe “escribir[se] un nuevo principio” (p. 448) y con el pretexto de hacer el argumento de cine para Stein, canalizará el deseo de salvación y cambio en la imaginación y la escritura.

El capítulo cuarto se titula “La salvación”; en él se justifica la necesidad de escribir, imaginar y crear. A Brausen se le ocurre que escribiendo el guion podrá evadir su vida. Desde su función narrativa, la intención de escaparse de la realidad le permite refugiarse en la imaginación y las máscaras; pero secundariamente, desde su función lírica, como artista en potencia, responde a la imperiosa y velada necesidad de crear que aún no hace consciente:

Me convencí de que sólo disponía, para salvarme, de aquella noche. Tenía bajo mis manos el papel necesario para salvarme, un secante y la pluma fuente. [...] Yo tenía entera, para salvarme, esta noche de sábado y *estaría salvado si empezaba a escribir* el argumento para Stein, si terminaba dos páginas, o una, siquiera, si lograba que la mujer entrara en el consultorio de Díaz Grey y se escondiera detrás del biombo. [...] Yo podría salvarme escribiendo (pp. 444-445).²⁸²

Brausen desea una nueva vida breve y acaso un destino diferente del que le espera en la realidad: ser un Stein o un Macleod anclado para siempre a la “gusanería del hombre moderno”. La única forma de alcanzarlo es imaginarlo. La fundación de Santa María no es el objetivo aún, en la mente de Brausen la ciudad no está planeada más que como el lugar donde el nuevo Brausen habita (Grey); no sabe aún del deseo fundacional y paternal que lo llevará a encontrar Santa María; momentáneamente sólo importa escapar de la realidad. Por ello, el juego de máscaras se vuelve más complejo en este punto porque se inaugura un nuevo nivel en la ficción. Si recordamos la cercana relación vida/arte, realidad/ficción y la premisa de la autoficcionalidad (la creación artística normalmente toma como referencias experiencias reales de la vida) veremos que Brausen se refleja “recurriendo a su verdad y, subsiguientemente, también al mito que lleva adherido a esta verdad.”²⁸³ Al principio, este nuevo mundo está contenido en la mente de Brausen, pero después construye un espacio propio: “A veces escribía y otras imaginaba las aventuras de Díaz Grey, extrañado de la creciente tendencia del médico a [...] la necesidad —que me contagiaba— de suprimir palabras y situaciones, de obtener un solo momento que lo expresara todo” (p. 604).

²⁸² Las cursivas son mías.

²⁸³ Rafael Argullol, *Maldita perfección*, op. cit., p. 11.

A través de un montaje mental y espacial Brausen recrea su experiencia de vida en el experimento de la ficción: el universo de Santa María. Toma como modelos a Gertrudis y a él mismo asignándoles su correlato en el segundo nivel de ficción, Elena Sala y el médico Díaz Grey son los primeros habitantes de Santa María:

Ella, la remota Gertrudis de Montevideo, terminaría por entrar en el consultorio de Díaz-Grey; y yo mantendría el cuerpo débil del médico, administraría su pelo escaso, la línea fina y abatida de la boca para poder esconderme en él, abrir la puerta del consultorio a [...] Gertrudis. Entraría sonriente en el consultorio de Díaz-Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala (p. 447).

Esta correlación entre los cuatro personajes es muy estrecha al inicio de la novela, demuestra la necesidad de Brausen por crear un segundo espacio alejado de su realidad inmediata, aunque sea para trasladar los acontecimientos de su vida, contemplarlos, diseccionarlos y problematizarlos para comprender(se) y contemplar(se). “El mundo creado por Brausen representa, al comienzo, un trasplante directo de su propia vida, pero gradualmente, los nuevos niveles de realidad lograrán independizarse de la influencia de su creador.”²⁸⁴

4.2.2. Díaz Grey y Elena Sala

Elena Sala está inspirada en el recuerdo de una Gertrudis joven, libre de la corrupción que el tiempo, la vida, la adultez y la enfermedad le han impuesto. Es la forma en que Brausen idealiza el pasado evocando el idilio amoroso con Gertrudis. En la ficción, Elena representa el amor y el erotismo activos que han desaparecido en la realidad, posee la belleza y confianza que Gertrudis ya no; pero esta similitud no implica de ninguna forma que sean iguales. Brausen complejiza la dimensión de su personaje, y aunque su origen es la mujer virtuosa que Gertrudis fue, lleva a Elena al extremo opuesto:

La vi avanzar en el consultorio, seria, haciendo oscilar, apenas, un medallón con una fotografía, entre los dos pechos, demasiado pequeños para su corpulencia y la vieja seguridad que reflejaba su cara... El torso y los pequeños pechos, inmóviles en la marcha, que la mujer mostró a Díaz Grey eran excesivamente blancos. Muy blancos, asombrosamente blancos (p. 432).

²⁸⁴ Hugo Verani, “Las transformaciones del yo en *La vida breve* de Juan Carlos Onetti”, en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, tomo 3, Época contemporánea. Crítica, Barcelona, 1988, p. 418.

La imagen de Elena la muestra como una mujer fuerte, segura, bella, acostumbrada a vivir en un mundo de hombres, ciertamente desengañada de la vida, que sabe usar su belleza, la seducción y manipulación a su favor; una *femme fatale* onettiana, adicta a la morfina, que llegará al consultorio de Díaz Grey para persuadirlo de venderle recetas con la droga y entrar en el comercio ilegal de narcóticos:

Elena arañaba el vidrio y le mostraba su nostálgica, prostibularia sonrisa, que él no podía entender. Siempre en mediodía ella atravesaba el consultorio, iba a sentarse en la butaca junto a la ventana más alejada, montaba una pierna, chupeteaba sin avidez la cuenta más gruesa del collar, sonreía después al médico con una vaga suplica de perdón (p. 480).

Al igual que los hombres, las mujeres en *LVB* han sido corrompidas por la maldad, el poder, la avaricia o la vejez y, finalmente, la muerte. A Gertrudis la alcanza la enfermedad, la Queca vive de la prostitución y Elena es adicta a la morfina. Elena representa, además del erotismo y el amor, el prototipo de belleza femenina onettiana, turbia, contaminada y perversa; una mujer que personifica el misterio, la trasgresión, el peligro y el deseo. Su descripción física —la piel blanca, el cabello rubio, las piernas largas— descubre la imagen de mujer fatal y una naturaleza viciosa, animal y fría que busca su beneficio por medio de la manipulación sexual. Las mujeres que pueblan los libros de Onetti son “sumas sacerdotisas del amor erótico, dotadas habitualmente de una combinación de mórbida sensualidad y amarga misantropía que las hace a la vez devastadoras e inaccesibles.”²⁸⁵ Líricamente sugiere la capacidad de dominio e incitación al mal, otro símbolo de la perdición del hombre.

La influencia que Elena ejerce sobre Grey es importante; manipula su deseo y su soledad para tener acceso a la morfina. El médico se obsesiona con ella en una relación de amor-odio que lo obliga a acceder a todo lo que le pide. El destino de Grey prácticamente se decide por los malos tratos con la morfina cuando son buscados por la policía después de que Elena se suicida con una sobredosis y el negocio es descubierto:

«Ojalá no hubiera venido [dice Grey], ojalá yo no la hubiera conocido nunca. Ahora sé que tuve miedo desde el primer momento, comprendo que voy a llegar a necesitarla

²⁸⁵ Luis Harss, *op. cit.*, p. 225.

y que estaré dispuesto a pagar cualquier precio. Y ella lo supo con la primera mirada, esta seguridad estaba dentro de ella aun antes de que realmente lo supiera» (p. 453).

El lector asiste al nacimiento de Díaz Grey (personaje central en el resto de la saga sanmariana) cuando Brausen trasciende su realidad e identidad en este personaje, “inventando una piel para el médico de Santa María y metiéndose en ella” (p. 448). Porque hay algo en la naturaleza humana que molesta a Brausen y parece ser el origen de la insatisfacción de su yo. El hecho de estar condenado a una personalidad intransferible, a una misma existencia e identidad a lo largo de la vida:

[Dice Brausen] —No se trata de hombre concluido. No se trata de decadencia. Es otra cosa, es que la gente cree que está condenada a una vida, hasta la muerte. Y sólo está condenada a un alma, a una manera de ser. Se puede vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas. Tú debes estarlo sabiendo (p. 589).

Este fenómeno los agobia a él y a los personajes, obligándolos a la repetición y el aburrimiento. “Todos los personajes de Onetti sueñan con quebrar la irreversible estructura de sus vidas,”²⁸⁶ por ello juegan a la mascarada de la vida y revelan sus deseos y carencias a través de los reflejos entre ellos. Brausen descubre la posibilidad de disociación de las máscaras y la multiplicidad que permite el juego de los reflejos y desdoblamientos. Inventarse varias vidas breves con absoluta libertad es la forma de encontrar una nueva razón de ser.

Brausen “está, un poco enloquecido, sintiendo [la] necesidad creciente de imaginar y acercar[se] al médico” (p. 430). Pero la creación de otra alma, otra vida, otro hombre, no es tarea sencilla: “el retrato de una persona exige al artista que sea observador, incluso psicólogo, para penetrar en la personalidad del modelo, exige una imaginación muy precisa y completa.”²⁸⁷ Por ello, el nacimiento de Grey demanda un esfuerzo extra de Brausen, porque *se toma a sí mismo de modelo* para imaginarlo, lo cual implica un ejercicio de autoconocimiento y la oportunidad del enriquecimiento de su identidad en el juego de desconocimiento y camuflaje.

Brausen utiliza la imaginación como plataforma para recrear su experiencia de vida y repensar desde otro ángulo su identidad. “[Brausen] era Díaz Grey, escribiéndolo,

²⁸⁶ Luis Harss, *Los nuestros*, op. cit., p. 231.

²⁸⁷ Étienne Souriau, op. cit., p. 951.

pensándolo, asombrado aquí de mi poder y de la riqueza de la vida” (p. 559). Por ello, Grey evoca el carácter de su creador, ya que Brausen lo ha hecho depositario de la personalidad que busca dejar de ser:

Díaz Grey, borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad, debería tener los ojos cansados, con una pequeña llama inmóvil, fría que rememoraba la desaparición de la fe en la sorpresa. *Y tal como yo* estaba mirando la noche de lento viento fresco, *podía estar él* apoyado en una ventana de su consultorio, frente a la plaza y las luces del muelle. Atontado y sin comprender, así como yo escuchaba el ruido de la ropa sacudida en la azotea de enfrente, el ritmo irregular de los ronquidos de Gertrudis y el pequeño silencio alrededor de la cabeza de la mujer en el departamento vecino (p. 435).²⁸⁸

En esta imagen, los paralelismos saltan a la vista; Brausen hace una trasposición de su yo, otorgándole a Grey rasgos distintivos de su carácter y estado de ánimo: ambos en los cuarenta, cansados, desesperanzados, perpetuamente insatisfechos mirando a través de una ventana, cuestionando su identidad y el sentido de la existencia que no comprenden, compartiendo una visión lírica de desengaño, renunciamiento e indiferencia. Gran parte de su yo se duplica en su creación: Grey es un hombre hecho a la imagen y semejanza decrepita de su creador; pero también, Brausen lo idealiza, representándolo como él mismo quisiera ser, omitiendo su pasado y otorgándole una libertad que él mismo no conoce. Grey es un “hombre sin recuerdos” (p. 506), por lo tanto, sin historia que lo persiga, defina o limite. Brausen le concede a su criatura, como precioso regalo, la posición que desearía para él mismo, la de una vida en blanco:

Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco (p. 429). Las curvas de la boca trabajadas por el tiempo y el hastío (p. 435). Este médico debía poseer un pasado tal vez decisivo y explicatorio, que a mí no me interesaba; la resolución fanática, no basada en moral ni dogma, de cortarse una mano antes de provocar un aborto; debía usar anteojos gruesos, tener un cuerpo pequeño como el mío, el pelo escaso y de un rubio que confundía las canas. No tenía más que al médico, al que llamé Díaz Grey (p. 430).

A través de Grey, Brausen rompe los límites de su única personalidad y experiencia vivencial para acercarse un paso más a la realización de su identidad plena como demiurgo. La razón del nacimiento de Grey es ser, en un primer momento, máscara o doble de Brausen, no tanto

²⁸⁸ Las cursivas son mías.

un personaje autónomo. “La máscara es un falso rostro,” el deseo de ser otro está latente en ella, “es otro alguien, un doble complementario, opuesto, o sencillamente, distinto, pero nunca semejante.”²⁸⁹ “Las relaciones entre ambas encarnaciones puede ir desde la semejanza total (lo que conlleva la posibilidad de sustitución), hasta el contraste más perentorio.”²⁹⁰ La máscara Grey implica semejanza, pero no sustitución.

Étienne Souriau señala que “bajo la máscara uno se transforma ya sea *en dios, en hombre o en animal*. Llevar la máscara supone adentrarse en un segundo estado capaz de conducir hasta la posesión y el éxtasis en ciertos rituales o incluso los carnavales.”²⁹¹ Díaz Grey es el primer doble de Brausen, la máscara más directa en la que idealiza su personalidad humana (Juan María Arce, el segundo doble, representará la degradación, al animal); Grey, aunque muy parecido a Brausen, no lo sustituye, solamente es el depositario de una identidad que Brausen planea cambiar por otra.

Ya se estableció que “el doble es *simétrico*, una aparición repentina, [...] el equivalente de la máscara,”²⁹² y la simetría entre ambos es significativa, “Díaz Grey refleja la vida de Brausen, sus perturbaciones e inhibiciones: la sexualidad frustrada y la torpeza para compartir sentimientos pasan de Brausen a Grey; desde el comienzo hay una relación de dependencia entre él y Elena; la misma dependencia de Brausen frente a Gertrudis.”²⁹³

Según Souriau, “la máscara ejerce una función *mediatriz* entre este mundo y el sobrenatural;” en el caso de *LVB*, la máscara es el puente que enlaza la realidad y la ficción, la vida y el arte; Brausen se vale de la posibilidad de la máscara por ser “una especie de *umbral* que permite el cruce de la persona de un estado a otro.”²⁹⁴ Brausen la usa para cruzar temporalmente del estado de la realidad al de la ficción, y Grey es su contraparte al otro lado del espejo.

Lo cual nos lleva a hablar de las diferencias fundamentales entre creador y criatura. Díaz Grey pertenece a un segundo mundo, un nivel de ficción más profundo, imaginario al principio de la novela, totalmente diferente del espacio de su creador. “Todavía no hay

²⁸⁹ Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, op. cit., p. 772.

²⁹⁰ Juan Bargalló Carraté, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, fisión y metamorfosis” en Juan Bargalló (Ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, Serie Investigación y ensayo, 1994, p. 16.

²⁹¹ Étienne Souriau, op. cit., 772. Las cursivas son mías.

²⁹² *Ibidem*, p. 12.

²⁹³ Hugo J. Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2009, pp. 76-77.

²⁹⁴ *Diccionario Akal de Estética*, op. cit., p. 772. Las cursivas son mías.

distinción entre los dos niveles de la narración; el plano de la imaginación de Brausen se mantiene como realidad mental, ensoñada”²⁹⁵ y Grey habita ese espacio ambiguo entre mundos.

Esta “distancia” espaciotemporal significa la subordinación y dependencia de Grey frente a Brausen, en tanto él acude a su imaginación para darle voz al médico y vida a Santa María. Esta situación se rompe cuando el segundo espacio se desvincula de su creador y se responsabiliza de su propio camino. Entonces Grey se adueña de su voz y se vuelve narrador de su historia y de la ciudad.

La última diferencia entre ellos radica en la relación no de dobles, sino de creador-criatura, la de padre e hijo; la cual implica un parecido y herencia directa, pero al fin y al cabo diferencias. Si Brausen está sumiendo el papel de demiurgo, de “otro dios”; en contraste, Grey es la representación del Hombre, es más libre en sus acciones, sufre de la tentación, del deseo, del error y el fracaso, también del paso del tiempo y la acechanza de la muerte. Brausen lo vuelve dueño de la ilusión de ser dueño de su destino y decisiones, incluso lo hace más humano que él mismo, y por ello lo envidia: “Díaz Grey comienza a presentir que un ser superior dirige sus movimientos [...]. Descubre que él también está representando un papel y, como todo ser que se tiene por real, pretenderá descifrar el misterio de su creación, en este caso, enfrentándose con Brausen, un demiurgo indiferente ante su obra.”²⁹⁶

[Grey] trataba de distraerse evocando las formas y los colores de las pequeñas embarcaciones, llegaba a intuir mi existencia, a murmurar «Brausen mío» con fastidio; seleccionaba las desapasionadas preguntas que habría de plantearme si llegara a encontrarme un día. Acaso sospechara que yo lo estaba viendo; pero, necesitado de situarme, se equivocaba buscándome en la mancha negra de las sombras sobre el cielo gris. [...] Invocaba mi nombre en vano (pp. 554-555).

Esta escena recuerda a la ocurrida entre el mismo Onetti y Brausen en otro momento de la novela, las cuales ponen de manifiesto el carácter metaficcional del texto, la consciencia de su artificialidad. “El orden cíclico de la existencia se repite una vez más: se borran los límites entre el soñador y lo soñado y se percibe la sensación creciente de un nuevo desdoblamiento.”²⁹⁷ Onetti no sólo logra su autorretrato en Brausen y sus máscaras, sino que

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 77.

²⁹⁶ H. Verani, *op. cit.*, p. 78.

²⁹⁷ *Ídem*.

la escritura y el proceso creativo se autorretraten también. Después de todo, “¿no es el artista el más grande creador de dobles [y] el retrato la forma más inmediata de ello?”²⁹⁸

4.2.3. Juan María Arce y la Queca

Paralela a la recién comenzada vida de Díaz Grey, Brausen descubre que, en relación con otros, la libertad que le proporcionan las máscaras incrementa conforme al número que posea. Entre más versiones de él mismo se fabrique y más vidas breves viva, estará más cerca de la multiplicidad que ansía. En este afán de enriquecer y ampliar su identidad, de conseguir la multiplicidad en la unidad, de dejar de ser hombre para ser demiurgo, Brausen vuelve a crear otro doble: Juan María Arce.

Brausen empieza a sentir la premura de la ficción, el aguijón de la creación, una necesidad enfermiza, como si ahora fuera un vicio, de acercarse a ella más de lo que ha conseguido con Grey; de palpar las cosas y el mundo que imagina en lugar de que lo rehúyan en la abstracción de la imaginación. Acostado en su cama, tratando de imaginar la personalidad perfecta del marido de Elena Sala, frustrado porque no puede hacer que Horacio Lagos cobre vida y la historia en Santa María siga su curso, Brausen siente de pronto una especie de síndrome de abstinencia de la ficción:

Salté de la cama, repentinamente sudoroso, estremecido por el odio y la necesidad de llorar. Era como si acabara de despertar de una pesadilla de quince días. [...] «Aquí estoy», dije, creyendo que comprendía lo que nombraba. [...] Sólo podía convenirme la voluntad de no pensar [en su presente]; sacudirme de los hombros el pasado, la memoria de todo lo que sirviera para identificarme, estar muerto y contribuir a la perfección del mundo [de Santa María] (p. 490).

Brausen busca anularse como personaje porque intuye que no puede cruzar a Santa María siendo quien es. Inmediatamente después de este pensamiento, Brausen se levanta, va al baño, se afeita, se pone una corbata y se dirige al departamento de la Queca. Finge ser amigo de uno los amantes de la mujer y se presenta como Arce: “—Soy Arce. Vengo de parte de Ricardo. Ricardo debe haberle hablado de mí” (p. 491). Así, valiéndose de mentiras y

²⁹⁸ *Diccionario Akal de Estética, op. cit.*, p. 464.

engaños consigue hacerse amante de Queca, aprovechándose de ella y del bienestar que consigue siendo otro frente a la mujer:

Aquí está este hombre recién nacido de quien sólo conozco por ahora el ritmo de las pulsaciones y el olor del pecho sudado, (p. 622) la nueva expresión juvenil que iba arrastrando un aire de seguridad y desafío, un gesto de despreocupada crueldad (p. 626). [Sintiendo] el placer y la necesidad de mentir (p. 496). Era Arce, en las regulares borracheras con la Queca, en el creciente placer de golpearla, en el asombro de que me fuera fácil y necesario hacerlo (p. 559).

Al contrario de Díaz Grey, quien personifica un Brausen idealizado y más humano, la identidad que le asigna a Juan María Arce es el contrapeso de la de Grey; la degeneración rige esta nueva personalidad y exalta una naturaleza que corresponde más al animal que al hombre. Como forma de balancear el influjo que imponen Brausen y Grey con su racionalidad y moderación, incluso autorrepresión, propia del hombre; Arce se instaura como la figura que contrarresta la apatía e indiferencia ante la vida de los primeros: “Entonces, aumentando gradualmente mi ardor, empecé a golpearle la cara, primero con las manos abiertas, con los puños después, hasta arrancarle un asombroso llanto infantil y dos mezquinos hilos de sangre, teniéndola siempre sujeta con la rodilla para que no se derrumbara” (p. 576).

Para el sistema de creencias de Brausen, Arce es la libertad sin restricciones, una conciencia más allá de las limitaciones de las leyes impuestas y que está entregado a existir. Si la pasividad, timidez y frustración son las cualidades representativas de Brausen, Arce es el despertar de la parte animal, pasional y violenta de sus acciones, se conduce de una forma totalmente instintiva. Brausen es dócil, ciegamente fiel, aburrido, indeciso y sin vicios; Arce disfruta del poder, la violencia y el sexo; maldice, fuma y bebe en exceso. “Aquel tímido e irresoluto Brausen adquiere una desconocida seguridad; se asimila al ambiente de corrupción y violencia que rige la vida de la Queca.”²⁹⁹ Todo en Arce, su lenguaje, actitud y comportamiento apunta a la depravación, la lascivia y al libertinaje; la crápula, típica en los personajes masculinos onettianos.

Este segundo desdoble es de un tipo diferente del primero. La pareja Brausen-Grey implica un desdoblamiento de similitud, casi de sustitución, en un nuevo cuerpo y en un

²⁹⁹ H. Verani, *op. cit.*, p. 78.

nuevo mundo. Por el contrario, en la pareja Brausen-Arce el contacto es más cercano, de oposición, ya que “son dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo que coexisten en un solo y mismo mundo de ficción. [Las personalidades de Brausen y Arce] se excluyen mutuamente, resultando imposible la interacción tanto espacial como verbal.”³⁰⁰ No sería posible que las dos entidades se manifestaran simultáneamente en el mismo espacio y tiempo, porque son la misma persona que alterna máscara conforme a la situación.

Aunque generalmente la manifestación de dobles opuestos implica un constante enfrentamiento entre ellos para ver cuál vence, en *LVB* no hay tal conflicto, las tres personalidades de Brausen evolucionan sin afectar a las demás, porque su propósito es, en primer lugar, constituir la unidad de la multiplicidad y presentar la imagen de un hombre completo, un *alter deus* que tenga la autoridad natural para ejercer el poder de la creación; además de demostrar que la identidad es heterogénea, hecha de máscaras, y la vida es igualmente heterogénea, hecha de vidas breves.

Este desdoble es el de la aparición de la cara oculta y reprimida, la réplica tenebrosa, sobre la convencional y cotidiana. Arce representa los pecados y vicios que Brausen nunca cometió, y para compensar las privaciones y el dolor, Arce quiere vivir; más bien, abusar de la vida y explorar el exceso. Por ello, se obsesiona con la idea de matar a la Queca y “justificar su ingreso en ese mundo con el asesinato. El acto de violencia afirmará definitivamente su nueva identidad, demostrará que se ha asumido una nueva personalidad, que ha modelado una manera de actuar adecuada a su nuevo papel.”³⁰¹

la empujé hasta tenerla boca arriba en la cama. Supe que mi odio estaba muerto, que sólo quedaba en el mundo el desprecio, que Arce o yo podíamos matarla, que todo había sido organizado para que yo la matara; examiné mi júbilo, el vigor que casi me hacían sonreír. «Puedo matarla, voy a matarla» (p. 575).

La decisión del asesinato es momento clave en la novela para que la imagen simbólica de Arce como animal-humano se consolide, y para consumir el ritual que permitirá a Brausen vaciarse de su yo pasado e instituirse como “hombre completo” capaz de fundar la mítica ciudad. Según Lise Florenne “la máscara es un objeto estrechamente ligado a un rito, prácticas mágicas, bien un objeto lúdico; y hay una especie de *rito de paso* de un mundo a

³⁰⁰ Juan Bargalló Carraté, *op. cit.*, p. 15.

³⁰¹ H. Verani, *op. cit.*, p. 79.

otro, del niño al hombre, de lo cotidiano a la fiesta o a lo sacro, o sencillamente, a otra persona.”³⁰²

A Brausen le corresponde el cambio de hombre común a hombre creador, artista, hombre-dios; y por consiguiente el cambio de un mundo a otro, de la realidad a la ficción. El rito de paso lo llevará a cabo mediante la máscara de Arce. Pero “penetrar en el personaje de la máscara exige una autentica depuración personal; se crea el vacío en uno mismo antes de acoger la máscara y lo que está contenido y aporta.”³⁰³ En el capítulo “El nuevo principio”, Brausen se reúne con Gertrudis, la simbolización de su pasado, para despedirse de ella: “Para mí todo estuvo mal; pero recién ahora, cuando nada tengo que ver contigo, con nadie, tampoco conmigo. El hombre llamado Juanicho te quiso, fue feliz y sufrió. Pero está muerto. En cuanto al hombre llamado Brausen podemos afirmar que su vida está perdida” (p. 589).

Este es el momento de desconocimiento que Argullol menciona como parte del proceso del autorretrato. La consecuencia de llegar a conocerse a sí mismo es querer olvidar, negar o desentenderse de algunos rasgos o incluso de la totalidad de la identidad. En el plano narrativo, Brausen había estado jugando a ser Arce, a moverse con una u otra máscara, pero cuando cometa el crimen necesitará huir de Buenos Aires, iniciar otra vida, ahora totalmente como Arce:

Iba preservando de un indefinido envilecimiento al Brausen de toda la vida, lo dejaba concluir para salvarlo, me disolvía para permitir el nacimiento de Arce. Sudando en ambas camas me despedía del hombre prudente, responsable, empeñado en construirse un rostro por medio de las limitaciones que le arrimaban los demás (p. 603).

Brausen preservó en Grey la persona que dejará de ser, protegiéndolo del envilecimiento y sacrificio que implica Arce. “La máscara disimula, engaña, ocultando la identidad del que la lleva y creando así una especie de impunidad —uno no es responsable de lo que no hace— haciendo que todo le esté permitido.”³⁰⁴ Arce es un chivo expiatorio, bajo su protección, Brausen se dispone a ejecutar el ritual: a transgredir el orden de la vida con la deliberada

³⁰² Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, op. cit., p. 772.

³⁰³ *Ídem.*

³⁰⁴ *Ídem.*

imposición de la muerte y la fractura de la estabilidad monótona de Brausen. Pero cuando llega a casa de Queca encuentra que Ernesto ya lo ha hecho:

Di un paso atrás para observar a la desconocida envarada que ocupaba la cama, aquel cuerpo de mujer, nunca visto, que acababa de ser introducido en el mundo. La cara volvió a indicar la muerte y la muerte resbaló como un líquido desde el pelo suelto hasta los pies contraídos (p. 643).

Al cometer un acto que le pertenece a Arce, Ernesto también se vuelve un doble. Se establece una simetría entre ambos y compadeciéndose de él, Brausen decide protegerlo “en un simulacro de sinceridad” hacia él mismo. Es aquí cuando la fuga a Santa María se vuelve la única alternativa como desenlace. “El asesinato le depara la oportunidad de iniciar un nuevo cambio de piel, en la fuga [a la ciudad]”³⁰⁵:

Comprendiendo que el hombre [Ernesto] era, a la vez, otro y parte mía, una acción mía, hubiera querido tener encerrado allí al muchacho hasta el fin del tiempo, como a un niño o un animal, cuidarlo y consolarme de toda posible desgracia con la convicción de que él estaba vivo y recordaba (p. 639).

Según Jesús Ferrero “el asesinato busca lo incuestionable y lo irrevocable, y sólo ahí reside su atrocidad. Quiere *romper un equilibrio lleno de sopor y de inmovilidad* [...] y como toda pasión consumada, el asesinato ya perpetrado tiene que dejar necesariamente *insatisfecho* al criminal: insatisfecho en el universo emocional e insatisfecho en el universo real, al ver lo *leve que es la frontera entre la vida y la muerte*.”³⁰⁶ Al entrar a la habitación, Arce sufre de golpe el encuentro con la muerte, el desequilibrio entre órdenes del que habla Ferrero:

Yo no miraba a la Queca, no miraba su rostro clausurado, sino el de la muerte, insomne, activo, que señalaba el absurdo con dos cuadrados dientes frontales y lo aludía con el mentón caído en la búsqueda de un monosílabo impronunciable. Y el cuerpo era el de la muerte, intrépido, encendido de fe, manteniendo el obvio escorzo de las revelaciones. [...] Muerta, convertida en la muerte (p. 643).

Por experimentar con los límites de la vida, Arce rompe el equilibrio, sopor e inmovilidad que regía la vida de Brausen, cuando siente los efectos de la visión de la muerte y la experiencia

³⁰⁵ H. Verani, *op. cit.*, p. 79.

³⁰⁶ Jesús Ferrero, *Las experiencias del deseo. Eros y misos*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 191. Las cursivas son mías.

indirecta a través de Ernesto adopta la máscara animal como nueva identidad. Arce también padece la insatisfacción que menciona Ferrero, no le basta presenciar lo terminante de la muerte encarnada, sino que goza con lo que revela sobre la vida. Pareciera que quisiera preservar la sensación liberadora del clima de muerte, alargando el efecto de un “tiempo infinito” (p. 643) y vivir cada minuto como si estuviera afectado por su presencia:

Empecé a compartir el descubrimiento de la eternidad (p. 643). Desperté de mi sueño retrocediendo hasta tocar un muro y mirar desde allí las formas y los matices *del mundo que surgió silencioso*, en remolino, del caos, de la nada, y que se aquietó en seguida. *Ahora el mundo estaba ante mí*, dispuesto para mis cinco sentidos, asombroso antes de poder ser reconocido, increíble cuando volvió a funcionar la memoria (p. 638).³⁰⁷

En el capítulo “Los desesperados” donde Elena Sala y Díaz Grey tienen una charla con un obispo sobre la divinidad, la muerte y la vida, podemos escuchar a Brausen hablando a través de ellos, resumiendo en una sentencia el aprendizaje de la dualidad de la vida y la muerte:

Yo besaré los pies de aquel que comprenda que la eternidad es ahora, que él mismo es el único fin; que acepte y se empeñe en ser él mismo, solamente porque sí, en todo momento y contra todo lo que se oponga, arrastrado por la intensidad, engañado por la memoria y fantasía. Beso sus pies, aplaudo el coraje de aquel que aceptó todas y cada una de las leyes de un juego que no fue inventado por él, que no le preguntaron si quería jugar (p. 616).

Así como la novela habla extensamente sobre la vida, habla también de la muerte, el doble de la vida. Es precisamente por la agobiante presencia de la muerte que Onetti desata la profusa reflexión sobre el sentido de la vida, la existencia y la identidad. Al saber lo leve de la frontera entre vida y muerte, Brausen entiende también la levedad de la frontera entre la realidad y la ficción. “Todo nace para morir, pero paralelamente, todo muere para provocar nuevos nacimientos.”³⁰⁸ La muerte simbólica de Brausen-hombre y el asesinato de la Queca son sacrificios necesarios para fundar la ficción sanmariana.

³⁰⁷ Las cursivas son mías.

³⁰⁸ Rafael Argullol, *Maldita perfección*, op. cit., p. 27.

CAPÍTULO V

El diseño poético: imágenes del mundo

5.1. El *alter deus*: padre de Santa María

*No hay destino más hermoso para el ser humano
que desempeñar cabalmente su oficio de hombre.*

M. MONTAIGNE

Este capítulo habla del tercer nivel de realización del autorretrato, en el cual el escritor se enfrenta a su propia representación como artista y hombre creador, manifestando sus ideas del arte, la escritura y el proceso de creación. En este nivel, Brausen atraviesa un proceso de “autodivinización” —usando los términos de Argullol— por el cual abandona su naturaleza humana y asume conscientemente la identidad de hombre-dios, creador de mundos posibles valiéndose de la multiplicidad y potencialidad de su naturaleza.

El autorretrato indirecto alcanza en este punto su máximo nivel de significación porque cohesiona los niveles novelísticos: temático, técnico y simbólico, completando la alegoría de Santa María como visión lírica de Brausen. Por un lado, las discusiones que había sostenido a lo largo de la novela (la identidad múltiple, la vida como “vidas breves”, la inflexibilidad de la realidad) se reúnen para ser los pilares ideológicos de Santa María. Y por otro, trasluce la técnica de construcción metaficcional de la novela: el hecho de lograr que el proceso de creación también se autorretrate.

En este tercer nivel Onetti aprovecha para teorizar veladamente sus posturas sobre la vida, la muerte, el arte, la identidad y la ficción. El tema de la identidad es uno de los ejes temáticos de la *LVB*, recordemos que la novela realiza una disociación identitaria en dos planos simultáneos: el de Onetti en Brausen y el de Brausen en sus máscaras. Aquí se completa la metáfora de la ruptura de la identidad como un todo homogéneo y la idea del individuo como entidad unívoca cuando se plantea que la personalidad y la existencia son vasos vacíos que se llenan con los estímulos recibidos de los otros y del mundo, formando una sustancia móvil de presencias contradictorias, ilusorias, inexistentes, ideales y reales, venidas desde espacios y tiempos ajenos que se suman a las propias. Recordemos el existencialismo, una vertiente de análisis recurrente para las obras de Onetti, y su firme creencia en que el hombre tiene la voluntad y responsabilidad de crearse a sí mismo.

Una vez convertido en Arce y consumado el rito de transición al plano de la ficción, el viaje poético de Brausen casi llega a su fin. “El juego creador [aun] persiste, inagotable, [no termina en la asimilación de las máscaras, sino que busca una forma de síntesis] y culmina en la *autocreación*.”³⁰⁹ Se revela el *yo mítico* de Brausen, su verdadera naturaleza, como hombre-dios y su intrínseca labor creativa. Brausen se autorrepresenta como dios frente a Santa María y los sanmarianos, pero ¿qué implica adquirir la identidad de un dios?

Para hacerlo, Onetti proyecta en Brausen la anulación de la ilusión de la identidad como conjunto unitario, armónico e inmóvil. Por el contrario, lo hace entablar una fuerte lucha contra el convencionalismo y reconocer su auténtica naturaleza heterogénea. Así, su perspectiva y entendimiento de la identidad deja de ser la de un hombre simple, no-creador; y es remplazada por la idea de la identidad como una totalidad hecha de fragmentos.

Al adoptar a los personajes de la novela como dobles y por ello hacerlos parte de su identidad, Brausen toma conciencia del profundo vínculo rostro-máscara, y reconoce como propios los diversos rostros que le devuelven los espejos humanos. Onetti, disfrazado de Brausen, manifiesta su postura sobre la identidad humana y proclama que la homogeneidad de la personalidad es una ilusión, y en su lugar exalta la difusa línea que separa el yo del otro, al mostrar que la identidad es narrada, fabulada (de ninguna manera dada o concluida), que la identidad y la vida están determinadas por la temporalidad y se configuran en el juego de asociaciones y disociaciones con la alteridad.

En la asimilación de los dobles, de sus emociones, pensamientos, experiencias y deseos, Onetti hace prevalecer en Brausen la conciencia de la disgregación del yo, de que la personalidad es inconstante, dispersa, ambigua y contradictoria. Un conjunto de fragmentos, matices y *momentos* —como los definía Woolf— de gran lucidez perceptiva y experiencial, que van y vienen en el juego de disfraces de la identidad y la vida. Onetti afirma su postura: el cambio, la mutabilidad, el juego son la auténtica identidad del hombre. Las personas se determinan por lo que han hecho de sí mismas, “porque [en palabras de Brausen] cada uno acepta lo que va descubriendo de sí mismo en las miradas de los demás, se va formando en la convivencia, se confunde con el que suponen los otros y actúa de acuerdo con lo que se espera de ese supuesto inexistente” (p. 657).

³⁰⁹ Hugo Verani, *El ritual de la impostura*, op. cit., p. 80.

Este conocimiento le permite a Brausen acceder a un nivel superior de existencia, el de la consciencia de que la multiplicidad es la auténtica identidad. Brausen reúne las vidas breves de los personajes en un yo múltiple y total: “No es más que una parte mía; él y todos los demás han perdido su individualidad, son partes mías” (p. 645). Así, Brausen adquiere una especie de omnipotencia que abarca cada posible experiencia humana, que lo hace capaz de sentir lo que todos experimentan, que le da la libertad para ser todos sin dejar de ser él mismo. Pero más importante, reconoce el poder que posee para recrear esos *momentos* en la experiencia artística.

Su identidad ampliada, alimentada por la renovada existencia de los otros, le otorga la ilimitada posibilidad de la pluridimensionalidad. El personaje de Brausen “deviene ejercicio complejo, inacabable, caracterizado por la segmentación o discrecionalidad, la síntesis de sus elementos consecutivos. El personaje parece eludir toda formulación final definitiva, crece en calidad estética y complejidad antropomórfica.”³¹⁰ En el plano narrativo, Brausen ya ha asimilado como parte de su identidad muchas máscaras e identidades alternas; pero en el plano lírico implica, simbólicamente, su transformación en dios (el proceso de autodivinización de Argullol). La creciente complejidad antropomórfica de la que habla Del Olmo se refiere a la cualidad inacabada de Brausen, quien rehúye las limitaciones y se enriquece con cada experiencia, con cada vida breve.

En el capítulo “La vieja guardia; los malentendidos” Brausen afirma que la identidad es lo único que realmente nos pertenece: “Sólo uno mismo es importante, porque *es lo único que nos ha sido indiscutiblemente confiado*; vislumbramos que sólo *la propia salvación puede ser un imperativo moral*, que sólo ella es moral” (p. 467).³¹¹

En un mundo como lo concibe Onetti, donde es inútil y hasta ingenuo seguir los constructos sociales, la única acción moral que el hombre puede realizar para sí mismo e incluso los demás es la propia salvación, pues no hay otra cosa sobre la cual se tenga tanto poder y voluntad. La salvación ocurre al entender quién eres y cuál es tu lugar en el mundo. El imperativo del que habla Onetti es el de la defensa de la identidad tal como se va construyendo y modificando en el tiempo. Brausen encuentra su salvación al saber que tiene

³¹⁰ «J. G. Maestro, “Arte barroco y personaje literario (The Merchant of Venice y El coloquio de los perros)”, Barroco, P. Aullón de Haro (ed.), Madrid, Verbum, 2004, pp. 521-566.» En Ma. Teresa del Olmo Ibáñez, *Teoría y praxis de la biografía: Gregorio Marañón, op.cit.*, p. 33.

³¹¹ Las cursivas son mías.

el poder de la creación, y su propósito vital es fundar un mundo propio. Incluso cuando sabe que no hay escapatoria de la muerte o el fracaso, y que pervivirá en Santa María sólo como un recuerdo.

En este momento de reconocimiento identitario se justifica la importancia del aforismo latino *gnosce te ipsum* (conócete a ti mismo), que Rafael Argullol menciona como propósito final del autorretrato. En primer lugar, porque el autoconocimiento se revela a través del contacto y el reflejo con los otros. En segundo lugar, porque el saber conocerse y reconocerse a sí mismo es la recompensa ética y estética de un ejercicio autorreflexivo tan profundo y complejo.

Aunque es casi innecesario decirlo, hay que mencionar que la idea de “dios” como la concibe Onetti no es la tradicional, por eso hablamos de un “otro dios” (*alter deus*). El concepto tradicional de divinidad es el de un ente de silencio, distante e inalcanzable; el hombre es quien de alguna forma hace hablar a dios. Por su parte, Onetti no está de ninguna manera conforme con esta idea de la divinidad. Para él, la noción de divinidad genética no existe, un dios tendría que ser más cercano a lo humano. Al estilo de César Vallejo cuando increpa a Dios por no saber conducirse como tal y afirma que el hombre es el verdadero dios. En palabras de Brausen: “Un Dios con memoria e imaginación, un Dios que puede ser conquistado y comprendido. Y este mismo Dios, esta horrible caricatura de la divinidad, retrocedería dos pasos por cada uno que avanzara el hombre” (p. 616).

Brausen no tiene ningún ansia de divinización tradicional, de verse a sí mismo frente a los sanmarianos como entidad superior, sabia, justa e inaccesible, que dirige el rumbo de su creación recta e imparcialmente. Para Onetti el único dios concebible sería humano, y por ello falible e imperfecto. Lo que Onetti y Brausen buscan en la imagen de la divinidad es el reconocimiento del poder de *creación*; sin alterar ni desechar la objetividad que ha ganado con la maldición/bendición de una vida mortal. La idea de dios que concibe Onetti conserva y, más bien, exalta la imagen decadente, descreída y escéptica del hombre terrenal. Hace decir a Brausen: “Soy el único hombre sobre la tierra, soy la medida” (p. 644).

La creación es la condición propia de un dios que Brausen tanto ansía. Cambia su identidad “[por la de] *alter deus*, engendrador de mundos a imagen y semejanza.”³¹² Busca

³¹² Rafael Argullol, *Maldita perfección*, op. cit., p. 12.

ejercer, plenamente consciente, el momento del ritual creativo, abandonarse al enigma de la creación, como si fuera la única actividad que valiera la pena ser realizada:

Mil veces hubiera pagado cualquier precio para poder abandonarme, sin interrupciones, al hechizo, a la absorta atención con que seguía sus movimientos absurdos [de Grey y Elena], sus mentiras, las situaciones que repetían y modificaban sin causa; para poder verlos ir y venir, girar sobre una tarde, un deseo, un desánimo, una y otra vez, para poder convertir sus andanzas en torbellino, apiadarme, dejar de quererlos, comprobar, mirando sus ojos y escuchándolos, que empezaban a saber que estaban afanándose por nada (p. 534).

En *LVB* el dominio de la palabra lo ejerce el hombre, no “Dios”. Para Onetti, es una herramienta y don natural del hombre: “—La palabra, la palabra todo lo puede—” (p. 654) le dice Brausen a Stein. Al hacer uso de ella, el hombre conquista un poder divino, se vuelve a sí mismo divino. En la novela no vemos a Brausen explicando didácticamente la potencialidad de la palabra; él ya conoce su poder, más bien se dedica a explotarlo, ponerlo en movimiento frente a nuestros ojos, ejercer y mostrar cómo actúa la palabra sobre la realidad. Es, más bien, a través de Grey que se declara la obsesión de Brausen por *nombrar* las cosas, y al nombrarlas proyectar un mundo con ellas:

Moviéndome como un animal o como Brausen en su huerto para examinar y *nombrar cada tono del verde*, cada falsa transparencia del follaje, cada rama tierna, cada perfume, cada pequeña nube apelonada, cada reflejo en el río. Es fácil; moverme mirando y oliendo, tocando y murmurando, egoísta hasta la pureza, ayudándome, obligándome a ser (p. 558).³¹³

Este fragmento es importante porque revela que el carácter creador de Brausen es reconocido por sus creaciones, pues el hecho de que Grey hable con tal seguridad de su creador es otra manifestación del carácter metaficcional de la novela. El primer hijo de Brausen se refiere a su padre como si supiera exactamente quién es, dónde está y su tarea creativa. Grey reconoce de quién proviene y al mismo tiempo revela la conciencia de ser un personaje, ficcional, inventado por alguien más.

Volviendo al poder de la palabra; nombrar es un poder que sólo el hombre tiene. La palabra es creación, producción, representación; a través de ella y la imaginación Brausen

³¹³ Las cursivas son mías.

conoce el mundo que lo rodea, y lo encuentra desolador. Por lo cual decide construirse un mundo, que será igualmente desolador, pero será propio. Onetti nuevamente teoriza su postura ante el dilema realidad/ficción, vida/arte.

La experiencia del acto creador, la constancia con la que Brausen recurre a él “introduce una especie de dialéctica entre el mundo de la realidad y el de la posibilidad,”³¹⁴ y revela también, que la *necesidad creativa* proviene de la angustia que experimenta el hombre/artista de encontrarse en medio de la tensión de fuerzas entre vida y arte; entre la rigidez y contundencia de una, frente a la levedad, abstracción y potencialidad de la otra. Onetti afirma su postura: la prevalencia de la ficción sobre la realidad; la creación de un mundo, no su reflejo, mucho menos su transcripción.

Vale la pena recordar las palabras del mismo Onetti en cuanto a su deseo de escribir *La vida breve*, la abierta manifestación de la propia representación como escritor y hombre creador:

En realidad la escribí [*LVB*] porque yo no me sentía feliz en la ciudad en que estaba viviendo, de modo que se trata de una posición de fuga y del deseo de existir en otro mundo en el que fuera posible respirar y no tener miedo. Ésta es Santa María y éste es su origen. *Yo era un demiurgo y podía construir una ciudad donde las cosas acontecieran como me diera la gana.* Ahí se inició la saga de Santa María, donde los personajes van y vienen, mueren y resucitan. Creo que me voy a quedar allí porque soy feliz.³¹⁵

Al manifestar expresamente su deseo de habitar Santa María porque la realidad es demasiado dolorosa, limitada e inflexible comparada con lo que se puede erigir en el mundo de su creación, Onetti claramente está enfrentando su autoconcepción como artista, hombre creador de mundos posibles y su idea del triunfo de la ficción sobre la realidad. Esta confesión también nos habla, veladamente, de una forma personal de salvación o realización momentánea —Brausen y Onetti padecen la misma enfermedad de la consciencia del tiempo—, de “tener despierta en cada célula de los huesos la conciencia de [la] muerte” (p. 657), y por ello, la necesidad de engendrar algo que trascienda la muerte y el tiempo.

³¹⁴ Rafael Argullol, “La escritura transversal: literatura y pensamiento”, *Cursos universitarios*, Ciclo de conferencias impartidas en la Fundación Juan March, del 10 al 27 de abril de 1995, pp. 33-38.

³¹⁵ Juan Carlos Onetti, “Por culpa de fantasmas” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, febrero, núm. 284, 1974, pp. 225-226. [consultado en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg16r3>. Las cursivas son mías.

En tanto que Brausen ha asumido su destino y entiende que el único lugar al que pertenece es el lugar de su imaginación, desea habitar el espacio que cobró vida de su pensamiento y sentimiento; pues el mundo “real” no tiene ningún atractivo en comparación. Dice Hugo Verani que: “con la fuga se inicia un nuevo y definitivo desdoblamiento de Brausen, pues [finalmente] se entrega a la ilusión.”³¹⁶ Este último desdoblamiento ocurre cuando Brausen se asume definitivamente como demiurgo y llega a Santa María como creador absoluto. El proceso de autodivinización se completa en este punto, pues implica que el artista no sólo reconoce el crédito de su creación, sino que se impone como dios creador de un mundo que ha hecho a su exacta imagen y semejanza.

En el plano narrativo, como hombre, Brausen elige el exilio voluntario en Santa María, escapando junto con Ernesto del asesinato de la Queca; en el plano lírico, como dios y artista lo guía el deseo de entrar en su ficción y habitarla; conseguir la liberación al ir al lugar que imaginó. Onetti traza en este punto su idea de la escritura como proceso de liberación, como umbral de cruce entre un mundo y otro:

*Quería escribir lo que era el médico, quería describir, minuciosamente, hasta habitarla, la diminuta sala del médico, sus paredes blancas, el escritorio con el teléfono y las ordenadas pilas de papeles, el pico humeante de la cafetera sobre el calentador. Quería estar allí, ser yo mismo Díaz Grey encogido y titubeante, ser el joven médico de guardia con las tranquilizadoras manos largas, ser la habitación y estar fuera de ella, detenerme en la soledad, el olor amarillo del yodoformo, adivinar lo que cada uno de ellos [los sanmarianos] estaba suponiendo y temía (p. 681).*³¹⁷

Y no es sólo la liberación, sino rechazar su subjetividad individual y reemplazarla por cierta universalidad u omnipresencia. Brausen desea expandirse y sentirse en cada habitante y rincón de Santa María. En *El contorno del poema* (2005), Pere Ballart habla de una forma de emisión de la voz del poeta, en la cual el poeta anula totalmente su identidad en un ambicioso afán de totalidad, incluso de omnisciencia. Se vale de la utilización de máscaras para convertirse en aquello de lo que habla. Si habla del río se convierte en el río, si habla del desengaño sufre el desengaño. Esta noción pone a la voz del poeta en un lugar de universalidad, trascendida por completo su propia subjetividad.³¹⁸ La despiadada realidad

³¹⁶ Hugo Verani, *El ritual de la impostura*, op. cit., p. 79.

³¹⁷ Las cursivas son mías.

³¹⁸ Cfr. Pere Ballart, “El ventrílocuo”, en *El contorno del poema*, op. cit., pp. 177-257.

orilla a Brausen a querer ser y sentir todo lo que no le es dado ser: la enfermedad en Gertrudis, la resignación en Grey, la juventud pasajera en Owen, el amor y el erotismo en Elena, la crueldad de la vejez en Miriam, la mezquindad en Horacio y Macleod. Al meterse en la piel de cada sanmariano Brausen puede sentir como ellos, sentirlo todo. La voz de Brausen, ilimitada, ampliada, polimórfica, le permite ser lo que está creando con la palabra y la escritura.

A lo largo del trayecto a Santa María crece la emoción e impaciencia de Brausen por llegar, conocer y contemplar la ciudad que sabe de memoria:

Encendían las luces de la plaza cuando llegamos a Santa María; entre los árboles, las verjas de los canteros y el pedestal de la estatua contemplé la fachada del hotel en la esquina, la iglesia y el cartel para automovilistas en el nacimiento del camino que llevaba a la colonia; me volví para mirar la superficie del río y empezamos a descender una calle arbolada que llevaba al muelle. *Lo que yo recordaba de la ciudad o le había imaginado estaba allí*, acudía a cada mirada, exacto a veces, disimulado y elusivo otras (p. 684).³¹⁹

Este fragmento es el momento más esperado de la novela, es la culminación de intensidad emocional, la realización del efecto estético de la novela lírica: el cruce de la realidad a la ficción. Cuando Brausen llega al lugar que parecía inaccesible, vagamente descrito en su mente, y lo ve cobrar total vida frente a él. Para Brausen es como llegar a casa después de una larga ausencia, la sensación de familiaridad y reconocimiento del ambiente, los lugares y las personas. El acto creativo consumado: lo que fue mera idealización incorpórea adquiere la materialidad sensible y tangible de otra realidad.

Los dos niveles ficcionales que corrían paralelos a lo largo de la novela encuentran su intersección en este momento. El mundo real ubicado en Buenos Aires, y el mundo ficcional en Santa María, dos planos absolutamente diferentes se reúnen. Onetti clarifica su postura respecto al dilema arte/vida: al igual que la línea fronteriza que divide identidad de alteridad, la línea fronteriza que separa realidad de ficción es más ambigua y móvil de lo que se cree.

Onetti sostiene un juego de atracción y repulsión entre las fuerzas de lo real y lo ficticio, experimenta con los difusos límites entre ambas evidenciando que, si se observan

³¹⁹ Las cursivas son mías.

con atención, no son tan diferentes. Al final de *La vida breve* las fronteras entre mundos se diluyen y dejan paso libre a los personajes para cruzar de una realidad a otra, donde ya no es posible, o al menos fácil distinguir entre ambas.

El montaje mental, virtual que Brausen había hecho de Santa María tiene ahora un soporte diferente, la creación se independizó del creador y conquistó su propia realidad. Al inicio, Brausen se transportaba de forma mental a Santa María, ahora lo hace de forma física, y no puede evitar contemplar con aturdimiento lo que ha construido:

Allí estaban rígidos, con desconfianza y una oferta de cordialidad en las caras ruborizadas, desfilando, los habitantes de la colonia. [...] Yo iba paso a paso, olvidado de Ernesto, tratando de descubrir en los perfiles rubios la costumbre de la piedad y la dureza; ellas eran mujeres y podían ser comprendidas; los hombres marchaban en línea recta, callados o haciendo comentarios sin mover las cabezas. Me preguntaba hasta dónde era responsable de los pares de ojos claros que rozaban las proas, las velas, los nombres caprichosos de las embarcaciones (p. 685).

Aunque los sanmarianos no tengan conocimiento de ello, Brausen llega a la ciudad como su padre y fundador. Al observar a sus criaturas, Brausen toma consciencia de la raza que ha inventado, sabe que sus hijos cargan el mismo mal que su creador. Son personajes desengañados, saben de la irrealidad de la vida, del paso del tiempo, del fracaso. Pero más importante, los personajes son conscientes de su origen.

Antes de ser capturado por la policía, Brausen puede contemplar lo que ha creado, siente amor por Santa María a pesar de saber del germen que la corromperá:

Todos eran míos, nacidos de mí, y les tuve lástima y amor; amé también, en los canteros de la plaza, cada paisaje desconocido de la tierra (p. 687). Pensando en la ciudad de Díaz Grey, en el río y la colonia, pensando que la ciudad y el infinito número de personas, muertes, atardeceres, consumaciones y semanas que podía contener eran tan míos como mi esqueleto, inseparables, ajenos a la adversidad y a las circunstancias (p. 663).

Y Brausen no sólo siente amor y autorreconocimiento en ellos, sino el placer del poder y posesión que conlleva la creación:

Santa María y su carga, el río que me era dable secar, la existencia determinada y estólida de los colonos suizos *que lo podía transformar en confusión por el sólo placer de la injusticia* (p. 663). Pensar que todos los hombres que habitaban Santa

María habían nacido de mí y que *yo era capaz de hacerles concebir el amor como un absoluto*; que, en último caso, *era capaz de proporcionar a cada uno de ellos una agonía lúcida y sin dolor* para que comprendieran el sentido de lo que habían vivido (p. 683).³²⁰

La verdad mítica de Brausen emerge claramente en estos fragmentos; ha reconocido su verdadera identidad como creador, su disposición natural al arte, y ha descubierto que el destino de su viaje poético siempre fue la fundación de Santa María. Se demuestra que “la obra crea al artista en la misma medida en que él la ha creado.”³²¹ Brausen es un personaje “que se concibe para ser visto”³²², utiliza el arte como plataforma de autocontemplación y autorrecreación. Por medio del autorretrato elige concebirse y ser concebido como demiurgo que trasciende su mortalidad en Santa María, y los personajes de novelas posteriores a *LVB* lo reconocerán como tal, ya lo veremos más adelante.

En consecuencia, la ciudad se vuelve escenario del autorretrato, se consagra como la obra del artista que captura su visión lírica del mundo y la hace perdurar en el tiempo. En este momento, Brausen se funde con Santa María, se ensamblan en una unidad: el dios y sus creaciones, el artista con su obra, el héroe lírico con su visión lírica del mundo. Con esta explicación se vuelve comprensible la desaparición de Brausen y el repentino cambio de narrador. El creador trasciende en su obra de arte y pervive en ella, habitándola. Las últimas palabras de Brausen en la novela aclaran su necesidad de conocerse y encontrar cierta libertad a través de la escritura: “Esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad” (p. 697).

Lo último que se sabe de Brausen en *LVB* es que es atrapado por la policía estando en la plaza central de Santa María, la misma plaza del consultorio de Díaz Grey y donde años más tarde, en otras obras, estará su estatua. En novelas y cuentos posteriores de Onetti, aparecerá la estatua de Juan María Brausen, fundador de la ciudad, quien será llamado Dios Padre por los sanmarianos. En la novela corta *La muerte y la niña*, un personaje dice: “Recé a Padre Brausen que está en la Nada. [...] Juan María Brausen, maldita sea su alma que ojalá se abraza durante uno o dos pares de eternidades en el infierno adecuado que ya tiene pronto

³²⁰ Las cursivas son mías.

³²¹ Boris Schloezer, entrada: *yo mítico* en Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, op. cit., p. 298.

³²² Del Olmo, *Teoría y praxis de la biografía: Gregorio Marañón*, op. cit., p. 50.

para él un Brausen más alto, un poco más verdadero.”³²³ En *El Astillero* “Medina y Larsen lo evocan como el Padre Eterno, pues le deben la vida y sus destinos particulares. Medina, en un momento se refiere a él: «No debe olvidarse que Brausen me puso en Santa María con unos cuarenta años de edad y ya Comisario.»”³²⁴

“Los fantasmas que inventó e impuso Juan María Brausen”³²⁵ (dice Jorge Malabia, otro de los narradores recurrentes de Onetti), “presienten que son espejismos, embelecos de la fantasía y los deseos caprichosos del dios Brausen, un dios patético, de carne y hueso, perecedero como ellos mismos, y por eso actúan y sienten como seres hechizos, marcados por la irrealdad.”³²⁶ Luis Harss señaló que los personajes de Onetti son: “sueños soñados por un autor que, a su vez es soñado por ellos. Son su inventario interior. Exponerse y delinearse en ellos es su modo de ofrecerse a través de ellos.”³²⁷ Para Brausen y los personajes de *LVB*, la vida se reduce al dolor, el fracaso, la renuncia, el vicio, no están de acuerdo con el mundo, lo encuentran egoísta y salvaje, se vuelven contra la realidad recluyéndose en ellos mismos imaginando cada uno universos personales, íntimos e inaccesibles.

La visión lírica que Brausen impone es desalentadora, el hombre inventa destinos y vidas breves para paliar la angustia del absurdo de la existencia. Está condenado a descubrir y entender el mundo conforme lo percibe y experimenta. En *LVB*, realidad y ficción se confunden porque Onetti propone que la realidad forzosamente emerge de la experiencia perceptiva individual. Siendo así, la realidad no existiría unívoca y única, lo real es una construcción del lenguaje, que no existe más que como simulacro. La realidad no existe más que como realidades personales fabricadas.

Para Onetti y Brausen el arte es una pasión, una especie de fe transitoria que suspende el efecto de la realidad. La capacidad creativa define al hombre en cuanto tal y la ficción se instituye como la herramienta de autocreación de la identidad del hombre y autofundación del mundo concebido. El hombre tiene la capacidad y la *necesidad* de vivir conforme el comportamiento del artista. Cobran importancia las palabras de Montaigne cuando dice que

³²³ Onetti, *Cuentos completos*, op. cit., p. 362.

³²⁴ Vargas Llosa, op. cit., p. 205.

³²⁵ Juan Carlos Onetti, “La muerte y la niña”, *Cuentos completos*, México, Alfaguara, 2013.

³²⁶ Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, op. cit., p. 91

³²⁷ Luis Harss, op. cit., pp. 227-228.

“No hay destino más hermoso para el ser humano que desempeñar cabalmente su oficio de hombre.” Como si su oficio natural residiera en ejercer su potencial para la creación.

5.2. La fundación de Santa María: la visión lírica

El arte es una expresión.

La buena obra de arte es la expresión consumada.

L. WITTGENSTEIN

Onetti tenía la genuina necesidad de crear un lugar propio no sólo por la nostalgia de las ciudades rioplatenses³²⁸, sino por una necesidad literaria de asentar su visión lírica en un terreno ficticio que compitiera con la realidad. “Esa Santa María que goza de una historia, geografía, tradición, mitología y problemática social que le son propias— y que se va constituyendo o rehaciendo con cada relato o novela, los que, de este modo, sin perder su autonomía, pasan a ser etapas o capítulos de una sola «comedia humana».”³²⁹

Con Santa María, Onetti realiza una cosmogonía: despliega un acto creador a través de una figura divina que creará a sus hijos a su imagen para dar cuenta de su propia existencia. Brausen crea de la nada un cúmulo de imágenes que en conjunto hacen su visión de sí mismo y de su mundo. Santa María es el autorretrato simbólico de la identidad de Brausen, la obra de arte en la cual recrea su visión del mundo:

Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Estuve sonriendo, asombrado y agradecido por que fuera tan fácil distinguir una nueva Santa María en la noche de primavera. La ciudad con su declive y su río, el hotel flamante y, en las calles, los hombres de cara tostada que cambian, sin espontaneidad, bromas y sonrisas (p.432).

La filiación de Santa María proviene del carácter de Brausen, “él dios decrepito” que la fundó. Su naturaleza es considerablemente cambiante, se la describe diferente de una obra a otra, pero, aun así, construye una idea sólida de su identidad. Es una ciudad de pecado y

³²⁸ Luis Harss dijo que Onetti “se consagró a la tarea más íntima: la creación imaginativa de *un paisaje espiritual*. Santa María. Ciudad inventada, mitad Montevideo, mitad Buenos Aires, y con reflejos de otras ciudades, pero su clima mental, sus habitantes y sus idiosincrasias, son uruguayos.” Luis Harss, *Los nuestros*, *op. cit.*, p. 222.

³²⁹ Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, *op. cit.*, p. 85.

perversión, paradisiaca e infernal a la vez: “El espíritu de esta ciudad de Santa María donde por nuestros pecados estamos...” (p. 694). Puede ser un lugar paradisiaco de absoluta ficcionalidad e historias improbables, siendo contrapunto de Buenos Aires o Montevideo donde la realidad pesa y actúa con toda su fuerza; o puede representar un lugar terriblemente apegado al realismo, donde suceden eventos crueles con consecuencias tangibles y permanentes; otras veces juega a ser lugar de transición, una especie de limbo entre lo ficticio y la realidad donde los personajes se mueven entre una y otra sin distinción.

El rasgo que se mantiene constante en su historia es la intemporalidad. Santa María es “un espacio sin límites,”³³⁰ Onetti no buscaba de ninguna forma concluir la ciudad, la narró de forma que se mantuviera viva, fluyendo en cada relato:

Contemplé la tierra reseca y ocre, las casas de Santa María, el campanario de la iglesia que debía resonar sobre la plaza cuadrada. El gran sol de cobre que se alzaría puntual sobre la colonia para iluminar y *conferir un don de eternidad* a las transacciones de compraventa, del acarreo y el acopio (p. 684).³³¹

Santa María es “el sueño realizado” de la eternidad. Una ciudad eterna que vive cada día como el primero y el último, viviendo una vida breve a la vez. “En Santa María el pasado casi no existe. Los sanmarianos viven en el presente, dando totalmente la espalda al pasado.”³³² Dicho así, pudiera parecer una utopía, pero no lo es. Es una falsa utopía. Brausen se encarga de hacerla lo bastante enfermiza, ruinosa y envilecida para que el eterno presente se convierta en martirio. La idea general de Santa María se conserva: un lugar mítico, infernal, decadente, a veces paradisiaco, fantasmal u onírico, donde la decadencia y la crueldad humana se instalan cómodamente.

Sería muy difícil ubicar el momento exacto donde comienza la mitificación de Santa María, pero podríamos sugerir como parte importante del proceso el mapa de la ciudad que Brausen dibuja de memoria, firma y destruye. ¿Por qué Brausen tendría la necesidad de poner en papel las dimensiones de un mundo que ya ha cobrado vida y sabe de memoria? Para responder me remito a María Teresa del Olmo quien habla del término “biografía de ciudades”, un subgénero de la biografía vinculado a la anticuaría, la “erudición” y

³³⁰ Hugo Verani, *El ritual de la impostura*, op. cit., p. 81.

³³¹ Las cursivas son mías.

³³² Vargas Llosa, op. cit., p. 91.

documentos sociológicos o antropológicos³³³ que hace una revisión histórica, cultural, artística, política, etcétera de ciudades. Según Del Olmo, las topografías en prosa y verso y las biografías de ciudades se desarrollaron simultáneamente a la biografía, y desde el siglo XII destacan autores que describen ciudades, habitantes, festividades con el fin de documentar la historia e identidad de lugares. Posteriormente el subgénero dio el salto a la literatura y se adaptó a los fines de la ficción.

Del Olmo explica que hacer la topografía de una ciudad significa “la vivencia de un periodo vital realizado como trayecto geográfico;”³³⁴ un poco al estilo de los libros de viaje. Por ello, Brausen dibuja el mapa y describe con tanta precisión lo que recuerda de Santa María y el trayecto que efectúa hacia ella. La biografía de una ciudad revela la vida propia del lugar, identifica los límites y diferencias (geográficas, culturales, idiomáticas, políticas, religiosas, culinarias) respecto de otros lugares. Brausen busca establecer las diferencias entre Santa María y Buenos Aires (ficción y realidad), la ciudad que acaba de abandonar.

El fragmento donde Brausen traza el mapa y realiza el recorrido vivencial en la topografía es un poco extenso, pero es necesario transcribirlo completo:

Levanté el plano de la ciudad que había ido construyendo alrededor del médico. Como ideas, como deseos cuyo seguro cumplimiento despojara de vehemencia que declinaban para morir en el muelle viejo o se perdían detrás de Díaz Grey, en el aun ignorado paisaje campesino interpuesto entre la ciudad y la colonia suiza. Luché por la perspectiva a vuelo de pájaro de la estatua ecuestre que se alzaba en el centro de la plaza principal, la estatua levantada por la contribución gustosa y la memoria agradecida de sus conciudadanos al general Díaz Grey. Dibujé ondas en *ese* y los paréntesis de las gaviotas para señalar el río y *me sentí estremecer por la alegría, por el deslumbramiento de la riqueza de que me había hecho dueño* insensiblemente por la lástima que me infundía el destino de los demás, veía la estatua de Díaz Grey apuntando la espada hacia los campos del partido de San Martín. Veía las parejas en el atardecer del domingo en la plaza, las muchachas que llegaban por la avenida Díaz Grey, después del paseo bajo los enormes árboles del parque Díaz Grey. Veía los hombres salir de la confitería Díaz Grey con fingida pereza, los sombreros inclinados, un cigarrillo recién encendido entre los dedos; veía los coches de los colonos trepar hacia Santa María, trasladar suavemente en el principio inmovilizado de la noche una redonda nube de polvo por la carretera Díaz Grey. *Firmé el plano y lo rompí*

³³³ Cfr. María Teresa del Olmo Ibáñez, “Biografía de ciudades” en *Teoría y praxis de la biografía: Gregorio Marañón*, Alicante, Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, 2013, p. 294.

³³⁴ *Ibidem*, p. 294.

lentamente, hasta que mis dedos no pudieron manejar los pedacitos de papel (p. 662).³³⁵

La Santa María de *LVB* es una ciudad recién alumbrada, luminosa, las descripciones son pintorescas, emocionales, de vistas panorámicas exteriores, paisajes, plazas, de la colonia suiza, el río y la vegetación. Aún no es la Santa María ruinoso de *El Astillero* o *Juntacadáveres*, una ciudad de burdeles, hoteles y habitaciones claustrofóbicas. En esta novela, la personalidad de Santa María es intensamente vívida y carnavalesca: se vive el presente, se celebra el cambio, las reglas se rompen, el tiempo no la rige, el absurdo y la excentricidad guían a los personajes, y, sobre todo, subsiste de fondo la idea carnavalesca de la muerte y el renacimiento. La novela concluye precisamente con un carnaval, con los personajes disfrazados, huyendo de la policía que los busca y sosteniendo apenas una farsa que no tarda en desmoronarse.

La incertidumbre que causa el final de *LVB*, que “ha sido a veces criticado como un puro disparate, que, en vez de cerrar la historia, la esfuma en una extravagancia: así como Brausen y el *macró* Ernesto escaparon de Buenos Aires para refugiarse en la imaginaria Santa María; Díaz Grey, Lagos, Owen y la violinista se fugan de Santa María a Buenos Aires —de la ficción a la realidad— en pleno Carnaval.”³³⁶ En la fuga, los personajes intercambian sus planos de origen:

Estamos en carnaval y debemos escondernos en el carnaval. Buscan a un hombre bajo y grueso, vestido de gris; a uno rubio y flaco con traje marrón; a un buen mozo que fuma en pipa. Buscan a una muchacha de regular estatura, de ojos claros. ¿No es así? Muy bien: los suprimimos como si sopláramos cuatro velas, los sustituimos echando a rodar por bailes y sitios de honesta diversión a una marquesa Dubarry, a un cosaco ribereño, a un don Equis hijo del zorro, al último de los mohicanos (p. 701).

Santa María está hecha de palabras, es el sueño sostenido en el lenguaje que materializa la interioridad de Brausen y los sanmarianos. La poética de Onetti encuentra en la ciudad un lugar para solazarse en las posibilidades de la ficción, sin perder de vista que es una ilusión. La Santa María de *LVB* es la representación del mundo al revés, la paradójica relación entre realidad y ficción. El viaje poético de Brausen termina cuando se ve a sí mismo como parte

³³⁵ Las cursivas son mías.

³³⁶ Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 112.

de su obra. La novela fue un extenso prólogo, el arduo proceso de la novela autorretratándose para ver nacer a Santa María.

La “biografía de la ciudad” se completa en otros libros. En la novela *Dejemos hablar al viento* (1979), el lector asiste a la destrucción de Santa María. Onetti le prende fuego a lo que imaginó en *La vida breve* (1950) y deja que la ciudad maldita se consuma en un incendio causado por las alucinaciones de un personaje. El protagonista de esta novela es Medina, un pintor que sale huyendo de Santa María asqueado del lugar, y meses después busca regresar desesperadamente, por todos los medios, a su ciudad natal. Onetti trata aquí el tema del eterno retorno con un giro inesperado, Medina no vuelve para sentir algún tipo de comodidad y paz; en Santa María no existe tal cosa, regresa para verla arder y asegurarse de la ruina de la ciudad.

¿Por qué Onetti decidiría destruir el espacio mítico que había enriquecido en más de treinta años de trabajo? Hay críticos que dicen se debió a un agotamiento de su propia escritura, repetitiva, obsesionada con la misma temática, lo que ocasionó el deseo por derrumbar la ciudad. Otros dicen que el futuro de la novela latinoamericana preocupaba a Onetti de forma especial,³³⁷ ya que pensaba que la situación general de la novela estaba en ese momento en franca decadencia, con el *boom* en sus últimos días: “Los yanquis se acabaron, los europeos se autosatisfacen con juegos intelectuales. Entonces, nosotros, los grasientos o metecos —según de dónde se mire y opine—, estamos condenados a ocupar el territorio de la literatura mundial.”³³⁸

Por las razones que sean, Onetti completa el viaje iniciado en *La vida breve*. Hortensia Campanella afirma que: “no puede ser casualidad que en la novela que concluye con la destrucción de Santa María la mayoría de los elementos recurrentes provengan de *La vida breve*. Las numerosas alusiones y recreaciones de escenas, personajes, frases, trazan un texto muy rico y complejo, con un subtexto paródico de alcance totalizador.”³³⁹ Es muy probable que Onetti quiso poner punto final al ciclo sanmariano. Después de todo, *Dejemos hablar al*

³³⁷ Cfr. Ignacio Bajiter, “Juan Carlos Onetti. Santa María ante el *boom*”, *Letras libres, A la sombra del boom*, no. 224, México, agosto 2017. [consultado en línea] <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/juan-carlos-onetti-santa-maria-ante-el-boom>. Ignacio Bajiter es investigador y crítico del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

³³⁸ *Ibidem*, p. 16.

³³⁹ Juan Carlos Onetti, *Obras completas II*, vol. 2, edición de Hortensia Campanella, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 1128.

viento fue su penúltima novela publicada, poco antes de que Onetti se sumiera en esa etapa brutal de envejecimiento de los últimos años.

En 1974 en entrevista con Jorge Ruffinelli, cinco años antes, Onetti ya fraguaba la destrucción de su ciudad:

Beto Oreggioni, entonces director de la editorial Arca, me hizo acordar de un cuento que tenía olvidado. “La casa en la arena” [que inicialmente fue escrito para incluirse en *La vida breve*]. Allí hay un personaje que se llama el Colorado que tenía ciertas inclinaciones incendiarias. Yo no volví a leer el cuento, pero sé que hay una mujer llamada Molly, un tipo Quinteros, y que tienen allí encerrado a Díaz Grey no se sabe por qué, y después el Colorado incendia la casa antes de irse. El Beto, que estaba ahí parado, entonces me dice: ‘Mirá si un día reaparece el Colorado y te incendia toda Santa María, te quedás sin tema...’ Entonces se me ocurrió que de veras podría: liquidaba Santa María y evitaba todo compromiso literario...”³⁴⁰

Es un tanto lúgubre la declaración de Onetti. Pensar que no mucho antes de su muerte el escritor ya pensara en “liquidar” la ciudad que tanto esfuerzo le inspiró. El éxito que tuvo *Dejemos hablar al viento* impulsó a Carmen Balcells, editora de Onetti desde años atrás, a introducir su obra en el mercado internacional. La recepción extranjera fue tan afortunada que el prestigio y apreciación de Onetti se fortaleció en los círculos literarios. Al año siguiente, en 1980, le sería otorgado el Premio Cervantes.³⁴¹

Hortensia Campanella dijo que durante años se vio a *Dejemos hablar al viento* como la *summa* y clausura de la obra de Onetti; pues desde *La muerte y la niña* se percibía cierto ensimismamiento en su propia literatura. Tal vez no fue el final de la obra onettiana, en 1993 se publicó su último libro, *Cuando ya no importe*; pero sí fue la clausura de la saga sanmariana. En *Cuando ya no importe* Santa María aparece ocasionalmente, como ciudad vecina que el protagonista visita cuando no quiere estar en el pueblo de Lavanda. Ahí, Santa

³⁴⁰ Ídem. Originalmente en «Creación y muerte de Santa María», recogido en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, p. 229.

³⁴¹ Julio Cortázar envió a Onetti una carta de admiración por la novela el 12 de enero de 1980: «Una vez más encontré ahí todo lo que te hace diferente y único ente nosotros, la gran maravilla es que el reencuentro no supone la menor reiteración ni la menor monotonía. Parecería casi imposible después de la saturación que dejan en la memoria tus libros anteriores, pero es así: todo es otra vez nuevo bajo el sol, mal que le pese al viejo Eclesiastés.» *Ibidem*, p. 1129.

María aparece como una ciudad, ya no como un pueblo, se la describe un poco más como como Buenos Aires, sin ese aire rural y apartado que tiene en *LVB* u otras novelas.

La idea central que Onetti esconde detrás de la ciudad imaginaria, la verdadera identidad de Santa María es la de evidenciar el poder que cada hombre posee para imaginarse su propio mundo ficticio. En *Dejemos hablar al viento*, Larsen le dice a Medina:

—Usted puede ir a Santa María cuando quiera. Y sin que nada le cueste, sin viaje siquiera. [...] Brausen. Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro. Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos.³⁴²

Para concluir, Campanella también menciona como curiosidad literaria la dedicatoria de la primera edición de *Dejemos hablar...* que deja entrever la fidelidad de Onetti a sus ideales literarios y personales. Otra forma de mostrar, que incluso en sus últimas obras, la autoficcionalidad de su escritura y la consciencia de sí mismo durante el acto creativo fueron ejes que guiaron íntimamente su labor literaria:

Para Onetti,
mi mejor amigo,
con todo cariño
Onetti.

Me parece oportuno mencionar la dedicatoria al final de esta investigación porque de alguna forma resume el estilo literario de Onetti. Su escritura estuvo ligada profundamente a la vida y a la realidad. Aunque, paradójicamente quisiera evadirse de ellas, Onetti encontraba en ambas una riqueza insustituible para su literatura. El innegable carácter autoficcional de su escritura vuelve a aparecer en esas cuatro líneas. Onetti no escribió para vender en las editoriales, satisfacer a los críticos, competir con otros escritores, ganar lectores ni mucho menos. Escribió para él mismo, debido a una profunda necesidad de entenderse, entender el mundo, sentirse vivir y disfrutar del poder crear otros mundos. Es irónico, pero no sorprendente, que efectivamente haya ganado con el tiempo fieles lectores, haya aportado a la renovación de la novela latinoamericana y se haya consagrado como uno de los pilares de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Juan Carlos Onetti fue consistente y fiel a su escritura y sus

³⁴² Juan Carlos Onetti, “Dejemos hablar al viento” en *Obras completas II, op. cit.*, pp. 766-767.

ideales artísticos; y sus lectores y críticos podemos verlo resumido en esas cuatro líneas; escribía con pasión para él mismo.

Conclusiones

Juan Carlos Onetti vivió el siglo XX prácticamente de principio a fin, los síntomas y efectos de la modernidad tuvieron un profundo impacto en su forma de percibir y reescribir el mundo. Onetti perteneció a una generación relegada de escritores que sin pertenecer al grupo de la tierra ni a los del *boom*, dedicaron sus esfuerzos a escribir una novela de mayor profundidad temática, complejidad técnica y estructural que dejara en el siglo XIX los métodos tradicionales de escritura. Alejo Carpentier pensaba que la literatura latinoamericana de inicio de siglo carecía de identidad y de un idioma propio; la autocompasión de la novela declamatoria, de denuncia social y política había llegado a un límite que sólo una renovación de raíz podría subsanar.

De los años treinta a los setenta la novela en Hispanoamérica evolucionó rápidamente, sufrió un vuelco introspectivo, empezó a retratar su propia subjetividad y andamiaje, resaltó sus mecanismos de funcionamiento, se mezcló con otros géneros, experimentó con los límites entre la ficción y la realidad. El complejo localista de la novela decimonónica se tradujo en una genuina experimentación literaria, donde los escritores encontraron su universalidad y una novela dueña de sí misma.

En ese marco cultural y literario fueron pocos los críticos y escritores que entendieron el planteamiento renovador de *La vida breve* al momento de su publicación. Con el tiempo incrementaron los estudios que han hecho justicia a una novela insigne del siglo XX, que dejó de ser un pastiche de escenas y reflexiones inconexas para proponer una premisa reformadora: una novela lírica que se autogenera al momento de la lectura, que representa el mundo como una ficción y pone de manifiesto que la realidad no existe más que como realidades personales que cada uno se fabrica.

Por tanto, Juan Carlos Onetti logró establecerse como uno de los iniciadores de la revolución novelística, dio el salto al siglo XX en un país donde no se producía este tipo de literatura, desarrolló un estilo descarnado, lacónico y auténtico, hizo de sus obras pequeños monumentos de la transfiguración de la realidad en ficción, adaptando su experiencia de vida a la literatura. Se puede concluir que *La vida breve* explora las posibilidades de la ficción, crea libremente mundos ficticios porque nunca pierde de vista que es una ilusión.

En el segundo capítulo se hizo un recorrido teórico a través de las nociones de lo lírico y lo narrativo para demostrar que el lirismo no es exclusivo del verso o la poesía y que puede

manifestarse en cualquier forma discursiva. Basándome en lo propuesto por Paz en *El arco y la lira* (1956), lo poético es una abstracción emotiva de la poesía, un estado indeterminado, sensorial e irreflexivo de ella. La poesía es la visualización material de ese efecto sensible que se revela en objetos, personas o situaciones. El poema, por su parte, es un artificio del lenguaje que captura la poesía y el efecto poético por medio de construcciones verbales. Otro aspecto que fue analizado como parte de la discusión lírica/narrativa fue la comparación entre el verso y la prosa. Tradicionalmente se considera al verso como vehículo natural de la poesía y a la prosa como medio de lo no poético; y es razonable si se considera que son dos formas literarias con diferencias diametrales, la prosa favorece un discurso progresivo, cronológico, lógico y racional, trabaja a partir de conceptos que se autoexplican; mientras que el verso es un discurso expresivo, emocional, abstracto y condensado, que trabaja con imágenes que liberan sentidos oblicuos.

Se concluyó que no es posible valorar desde la elevada mirada de la poesía al resto de las formas literarias. A través del planteamiento de Anderson Imbert se demostró que la poesía es un grado de excelencia en la expresión literaria, que la prosa es igualmente capaz de evocar imágenes líricas tan densas y efectivas como el verso, y la novela puede equilibrar una narración-lírica. Además, fue interesante notar a partir de la afirmación de Paz respecto a la relación directa entre palabra poética e imagen, que los procesos de funcionamiento de la poesía, del poema y del lenguaje empiezan y terminan en la imagen. El tema podría abordarse en una investigación sobre la fenomenología de la imagen para saber si es el hilo conductor del pensamiento y del lenguaje.

Asimismo, en este capítulo se trazó la definición de lirismo e imagen para entender las bases sobre las que se cimienta la novela lírica. Se concluyó que el lirismo es una expresión intimista y poética que pone de manifiesto la interioridad del sujeto cuando trata de capturar la emotividad de su fuente original, es decir, el acto de aprehender la realidad y recrearla poéticamente en la imagen. Ahora, si el lirismo registra experiencias fugaces y abstractas en el tiempo, se deduce que la imagen enfrenta un gran reto verbal y poético al tener que reproducir la esencialidad de la experiencia en una fórmula lingüística.

Se presentaron también varias definiciones de la imagen para contrastar y demarcar sus cualidades. Se citó a los filósofos Hegel y Gadamer, al imaginista Pound y su discípulo Eliot, otros poetas como Rilke, Paz, Pessoa y Woolf, y a los críticos Ballart y Kayser quienes

brindaron un panorama muy completo de la imagen. Según sus posturas, la imagen funciona como una reconstrucción artística del mundo percibido que pretende una comunicación que es anterior al lenguaje, por lo cual se vale de pinceladas, hilos sueltos y correlaciones espontáneas para lograr la mayor fidelidad posible a la sensación consciente en plenitud.

Se demostró que el lirismo registra en primera instancia la percepción de la realidad, el contacto sensual con ella, y en segundo, su poetización en una realidad propia. A lo largo del estudio se descubrió una coincidencia en las ideas de los autores que advirtieron en la aprehensión poética de la realidad la nota característica del lirismo. De la imagen se puede concluir que es la vía más natural del lirismo, que por ello aspira a la inmediatez y esencialidad de la percepción, y por lo cual es un fenómeno verbal tan fino, frágil y vacilante. Cabe recordar que el artificio formal de la lengua es indispensable para la construcción efectiva de imágenes: la potencia expresiva viene de la vivificación y exaltación del lenguaje, la supresión de reglas lingüísticas, la elección léxica y las comparaciones de palabras incompatibles en metáforas nuevas.

En la última sección del segundo capítulo se habló de la novela lírica como subgénero novelístico que ofreció nuevas posibilidades a la novela. Se retomó brevemente la discusión de los géneros literarios porque la discusión sobre novela lírica recae mayormente en la fusión exitosa de novela y poesía lírica. Los factores espacio y tiempo gobiernan el comportamiento y evolución de los géneros, haciendo un sistema complejo de interrelaciones e intercambios que garantizan el movimiento de la literatura. Se pudo concluir que la novela lírica es una paradoja y un caso excepcional en el universo de la novela porque equilibra los registros y tonos de los pasajes narrativos y líricos.

A través de la semblanza histórica, el recorrido por la tradición occidental e hispanoamericana de novelas líricas se concluyó que no es un género conocido por los lectores, incluso en la actualidad, pero que ha estado presente desde finales del siglo XIX. Se demostró también que es la antítesis de la novela tradicional porque subvierte los elementos acostumbrados a símbolos y metáforas, e igualmente subsana una necesidad escritural y lectora al mostrar al personaje desde dentro, viendo actuar a su consciencia, atestiguando sus reacciones y emociones que encuentran en la narración el mejor vehículo de expresión.

Anderson Imbert pensaba que hay momentos en la historia de la literatura donde los espíritus poéticos más expresivos son prosadores y no versificadores. Juan Carlos Onetti fue

sin duda uno de esos momentos en la literatura uruguaya e hispanoamericana. Su mirada privilegiada para capturar detalles y brevedades está embebida en la sensibilidad; tal percepción y agudeza emocional delata la capacidad expresiva de un poeta. A través de la teoría de la novela lírica se demostró que la prosa onettiana es esencialmente lírica, que crea cuadros verbales de gran visualidad donde exhibe cómo sus personajes sienten y entienden el mundo. Las novelas de Onetti no representan el mundo, evidencian los mecanismos que lo hacen funcionar, crean mundos alternos. *La vida breve* es ejemplar en ello, su actitud lírica de escribir el mundo mientras es sentido y experimentado hace que el texto se vuelva un medio de exploración y experimentación de la realidad y de sí mismo, un tipo de escritura autoficcional.

En el tercer capítulo se trazó la definición de autoficción y un panorama de sus antecedentes, origen y evolución. Se demostró que la escritura autoficcional vuelve al autor materia prima del relato, incluyendo elementos autobiográficos con mayor o menor grado de realismo ficcionalizados en el discurso. En este capítulo se resaltaron los paralelismos biográficos entre Onetti y Brausen, y para demostrar su parecido me remití a las *Cartas*, entrevistas y conversaciones que el uruguayo sostuvo con intelectuales y periodistas a lo largo de su carrera. Al ser *La vida breve* una novela lírica, Brausen es una máscara simbólica del autor, a través de él el autor oculto erige el mundo ficcional de la novela y se declara genuino artífice de la ficción. Lo cual introdujo la discusión de la identidad y la autobiografía.

La aparición de Onetti como personaje en la novela permitió identificar la autoficcionalidad y la consiguiente correspondencia identitaria con su narrador. De ello se concluyó que Onetti encontró su *yo mítico* en Brausen al problematizar en él su propia relación con la literatura, la identidad del artista y su proceso de creación. Brausen, por consiguiente, reprodujo en la ficción lo que Onetti hizo al momento de la escritura (la disociación de la identidad, la creación de máscaras, y su reconfiguración en un autorretrato simbólico) y encontró su propia verdad mítica al reconocerse como demiurgo.

El estilo crapuloso de Onetti —como lo llamó Vargas Llosa— es la manifestación de su visión lírica del hombre y de la vida, en la cual abunda la suciedad, el malentendido, el fracaso, el escepticismo y la infelicidad. La visión de Santa María y sus habitantes tiene origen directo en Onetti; las obras remedan el estado anímico del autor.

En resumen, la autoficción permitió a Onetti la representación libre de sus inquietudes literarias y artísticas más personales y obsesivas: la teorización del género novelístico, la necesidad de renovación de la literatura uruguaya, la realización de los temas de su poética y la creación de la tan deseada Santa María. Además, fue interesante notar que en el acto creativo no es posible separar el yo del escritor de su escritura, pues él es creado por su propia literatura y viceversa. Una conclusión fundamental es que *La vida breve* y la obra onettiana no son autobiográficas, sino autoficticias y deben ser leídas con un pacto doble de lectura (autobiográfico y novelesco).

En el cuarto capítulo se esbozó una definición del autorretrato indirecto a partir del estudio de Rafael Argullol. El autorretrato es el género por excelencia de la representación y construcción de la identidad, es un instrumento de autoconocimiento y autoafirmación que presenta una imagen reveladora de su autor. A través de él Brausen se reflejó abiertamente, presentándose en solitario y también de manera oblicua, reconociéndose en pieles ajenas y usando metáforas para hablar indirectamente de él. Cumplió el objetivo de un ejercicio artístico tan complejo como el autorretrato: conocerse a sí mismo e identificar su identidad multiforme y revelar su verdad mítica.

Se analizaron también las imágenes de los personajes tanto en el plano narrativo como en el lírico. En un solo movimiento, al retratar y comentar la vida de los demás, Brausen expresa su propia identidad. Gertrudis, su primera máscara, simboliza el pasado, el fracaso y el presente que Brausen intenta superar. Díaz Grey es el primer sanmariano en la ciudad y primer *alter ego* de Brausen. A través de Grey rompe los límites de su única personalidad y le otorga los rasgos distintivos de su carácter idealizando su personalidad en extremo humana. Pero también comparten una relación de creador-criatura, si Brausen asume el papel de dios, por contraste, Grey es la representación del hombre. Arce, el segundo *alter* de Brausen corresponde con el animal. La violencia, la lujuria y la degeneración rigen su personalidad, es la aparición de la cara oculta y reprimida, la réplica tenebrosa de su personalidad. Con ello se puede concluir que la identidad de Brausen se enriqueció con cada página y con cada máscara que adoptaba. El viaje poético de Brausen es la evolución de humano a demiurgo, Con sus dobles logra desprenderse de su personalidad, hacer el vacío que pueda acoger la divinidad.

En el quinto capítulo se habló de la consolidación del proceso de autodivinización propuesto por Argullol. Onetti proyectó en Brausen la anulación de la ilusión de la identidad como conjunto unitario e inmóvil y lo hizo reconocer su naturaleza multiforme ambigua y contradictoria. Brausen adquiere una especie de omnipotencia al reunir las vidas de los personajes en un yo total; lo que simbólicamente implica su transformación en dios. Pero no en la concepción tradicional de divinidad, sino en un dios humano, falible e imperfecto. De ello se deduce que para Onetti y Brausen la creación es la única condición propia de un dios que ansían.

Brausen concluye su viaje poético y llega a la ciudad que inventó como genuino fundador. Este momento es la realización del efecto estético de la novela lírica, se consuma el rito de transición al plano de la ficción cuando contempla Santa María. Los niveles ficcionales que corrían paralelos encuentran una intersección. De fondo, Onetti plantea su idea de la ficcionalidad de la realidad. En consecuencia, la ciudad se vuelve el escenario del autorretrato, se consagra como la obra artística que captura la visión del mundo. En ese momento, Brausen se funde con Santa María, el creador y la creación se ensamblan en una unidad. El creador trasciende en su obra de arte y pervive en ella, habitándola.

Igualmente, a través de Brausen y la visión lírica de Santa María, el escritor enfrenta su representación como artista, manifestando sus posturas frente a la escritura y el proceso de creación. Se descubrió que la postura de Onetti sobre la identidad es la de un complejo heterogéneo y mutable; que su idea de “vidas breves” es la de intensos momentos de reconocimiento de la realidad y la identidad; y la prevalencia de la ficción sobre la realidad.

Con Santa María, Onetti realiza una cosmogonía, el espacio donde su pensamiento decadente y sus emociones envilecidas encuentran su lugar. En *La vida breve*, Santa María es una ciudad recién nacida, luminosa, aun no es la ruinoso ciudad de *El astillero* o *Juntacadáveres*, pero el lector ya reconoce el germen que la infectará hasta la destrucción. Con cada nueva obra publicada, Santa María adquirió una solidez ficcional que pocos autores consolidaron.

Yo diría que Onetti, que Brausen, van incluso más lejos respecto al desengaño de la realidad. Contrario de ver la irrealidad del mundo como algo negativo, que limita al hombre, su percepción, comprensión y conducción por el mundo, lo ven como una bendición. La posibilidad, y aún más, el deber del hombre por la creación e imaginación. Se puede concluir

que la poética de Juan Carlos Onetti gira entorno al lirismo y las eventualidades de la percepción y transfiguración de la realidad en ficción porque Onetti supo hacer de la literatura una forma de vida y una literatura vivencial.

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique, *La prosa: modalidades y usos*. Barcelona, Ariel, 1998.
- Ardila J., Clemencia, *Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana*, Universidad EAFIT, Estudios de Literatura Colombiana, núm. 25, julio-diciembre, 2009.
- Argullol, Rafael, “Autorretrato: «Refléjate a ti mismo»” en *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, Barcelona, Acantilado, 2013.
- Argullol, Rafael, “La escritura transversal: literatura y pensamiento” en *Cursos universitarios*, Ciclo de conferencias impartidas en la Fundación Juan March, del 10 al 27 de abril de 1995.
- Balderston, Daniel, “Arte y alusión en *La vida breve*”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 429-433, [consultado en línea] Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p.430.
- Ballart, Pere, *El contorno del poema. Claves para la lectura de la poesía*, Barcelona, Acantilado, 2005.
- Bajiter, Ignacio, “Juan Carlos Onetti. Santa María ante el *boom*” en *Letras libres, A la sombra del boom*, no. 224, México, agosto 2017. [consultado en línea] <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/juan-carlos-onetti-santa-maria-ante-el-boom>.
- Bargalló Carraté, Juan, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, fisión y metamorfosis” en Juan Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, Serie Investigación y ensayo, 1994.
- Bargalló Carraté, Juan (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, Serie Investigación y ensayo, 1994.
- Corral, Rose (ed.), *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-1994)*, México, El Colegio de México, Centro de estudios Lingüísticos y Literarios, 2012.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, febrero, núm. 284, 1974. [consultado en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg16r3>
- Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, octubre-diciembre, núm. 292-294, 1974.

- Del Olmo Ibáñez, María Teresa, *Teoría y praxis de la biografía: Gregorio Marañón*, Alicante, Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.
- Fe, Marina y Josefina González de la Garza, *Los imaginistas (Des Imagistes)*, nota introductoria Marina Fe, trad. Salvador Elizondo, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 2010. [consultado en línea] <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/149-068-los-imaginistas?showall=&start=1>.
- Ferrero, Jesús, *Las experiencias del deseo. Eros y misos*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Freedman, Ralph, *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1978.
- Klahn, Norma y Wilfrido Corral (comp.), *Los novelistas como críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, Hermeneia, 2012.
- García Morales, Alonso, “El autorretrato de Darío. Relectura de *Yo soy aquel...*”, en Juan Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, Serie Investigación y ensayo, 1994.
- García Pérez, David, “Tríptico del pensamiento existencialista en la literatura latinoamericana del siglo XX: Arlt, Onetti y Sábato”, en *Puerta al tiempo: literatura latinoamericana del siglo XX*, coord. Maricruz Castro Ricalde, México, Tecnológico de Monterrey, Campus Estado de México, Porrúa, 2005.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (dir.), *El lenguaje literario: vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis, 2009.
- Goic, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, tomo 3, Época contemporánea. Barcelona, Crítica, 1988.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Harss, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1964.
- Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Coloquio de Yale, Comp. y pról. De Roberto González Echevarría, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1985.

- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1960.
- Lozano Marco, Miguel Ángel, “La formación de la novela lírica (1901-1910)” en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, [consultado en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9z9r1>.
- Negrete Sandoval, Julia, “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea” en *De Raíz Diversa*. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos, vol. 2, núm. 3, ene-jun 2015, México, Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM.
- Onetti, Juan Carlos, *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*, México, Ediciones Trilce, 2009.
- Onetti, Juan Carlos, *Cuando ya no importe*, México, Alfaguara, 2015.
- Onetti, Juan Carlos, *Cuentos completos*, México, Alfaguara, 2013.
- Onetti, Juan Carlos, *La novia robada*, México, Siglo XXI, 1989.
- Onetti, Juan Carlos, *Obras completas*, pról. Emir Rodríguez Monegal, México, Aguilar, 1970.
- Onetti, Juan Carlos, *Obras completas I. Novelas I (1939-1954)*, edición de Hortensia Campanella, pról. Juan Villoro, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2011.
- Onetti, Juan Carlos, *Obras completas II. Novelas II (1959-1993)*, edición de Hortensia Campanella, pról. José Manuel Caballero Bonald, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2007.
- Onetti, Juan Carlos, *Obras completas III. Cuentos, Artículos y miscelánea*, edición de Hortensia Campanella, pról. Pablo Rocca, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2017.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Paz, Octavio, *De una palabra a la otra: Los pasos contados*, Barcelona, Vaso Roto, Colección Abstracta, núm. 3, 2016.
- Pérez Calero, Gerardo, “El autorretrato como expresión de la personalidad del artista” en Juan Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, Serie Investigación y ensayo, 1994.

- Rilke, R. M. y Charles Baudelaire, *A los jóvenes poetas*, presentación Vicente Quirarte, México, UNAM, Colección Pequeños Grandes Ensayos, 2013.
- Rodríguez Marcos, Javier, “Cien años de un genio perezoso”, Madrid, *El País*, 21 junio 2009, [consultado en línea] https://elpais.com/diario/2009/06/21/cultura/1245535201_850215.html
- Rodríguez Monegal, Emir, “Conversación con Juan Carlos Onetti”, en *Onetti*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973, p. 248. En Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, México, Debolsillo, 2016.
- Sartre, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 2006.
- Schmitt–Von, Muhlenfels, “La literatura y las otras artes” en Manfred Schmeling, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984.
- Souriau, Étienne, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, 2010.
- Vargas Llosa, Mario, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, México, Debolsillo, 2016.
- Verani, Hugo J., “Las transformaciones del yo en *La vida breve* de Juan Carlos Onetti” en Cedomil Goic (coord.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, tomo 3. Época contemporánea. Barcelona, Crítica, 1988, pp. 418-420.
- Verani, Hugo J., *Onetti: el ritual de la impostura*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2009.