

DEL “HÉROE INTEGRAL DEL MONOMITO” AL “HÉROE ABSURDO”.
SUICIDIO Y SUPERVIVENCIA EN LA OBRA DE JUAN CARLOS ONETTI

JUAN CARLOS JIMÉNEZ TOBÓN
TESIS DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
MAGÍSTER EN LITERATURA

ASESOR:
PABLO MONTOYA CAMPUZANO
Doctor en Estudios Hispánicos y Latinoamericanos.
Universidad de la Nueva Sorbona-París.

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE COMUNICACIONES
MEDELLÍN
2018

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
Suicidio y supervivencia en Onetti	10
CONSIDERACIONES TEÓRICAS	14
Joseph Campbell y el “héroe integral del monomito”	14
Nietzsche y el “nihilismo activo”	18
Durkheim y el suicidio como enfermedad social	21
Camus y la conciencia del absurdo	23
Améry y la libertad del “suicidante”	26
ESTUDIOS PREVIOS	29
Características del héroe onettiano	31
La medida de la salvación en Onetti	34

Capítulo 1

LA LITERATURA COMO SALVACIÓN EN *LA VIDA BREVE*

1.1. Juan María Brausen: “héroe integral del monomito” y “hombre creador-absurdo”	38
1.2. La reconstrucción literaria de la realidad	40
1.3. La literatura como salvación	49
La muerte del ‘yo’	54
1.4. El “hombre-creador absurdo”	61
El desafío	62
La libertad	64
La pasión	66

Capítulo 2

SUICIDIO Y SUPERVIVENCIA EN LOS HÉROES DE JUAN CARLOS ONETTI

El “desesperado débil” y el “desesperado fuerte”	69
--	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	----

2.1 Entre la ‘consciencia del absurdo’ y el ‘suicidio del espíritu’: “El posible Baldi” y “Bienvenido, Bob”

INTRODUCCIÓN

En la obra del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (1909–1994) hay dos tipos bien diferenciados de personajes: los “desesperados débiles” y los “desesperados fuertes”. A los primeros, condenados por una fragilidad que les hace insoportable la existencia, debemos la mayoría de las muertes por mano propia que componen su obra. En los segundos, hombres y mujeres que a pesar de su angustia saben llevar una vida tediosa, problemática y absurda, tenemos algunos de los más lúcidos narradores de nuestra condición de hombres modernos. Todos los proyectos que los personajes de Onetti emprenden están destinados al fracaso, sin embargo, en un mundo que se sumerge en el caos el héroe sobreviviente se convierte en creador y asume la responsabilidad de rehacer su mundo. Como consecuencia evita un suicidio que puede venir en dos sentidos: el “suicidio del espíritu” (que supone la negativa a seguir pensando), y el “suicidio pragmático” (que implica matarse por mano propia). La salvación se gesta en la imaginación y se hace extensiva a la vida de sus personajes. Por el contrario, en el suicidio el personaje sufre una incapacidad endémica para crear mundos posibles más allá de su vida, de suerte que se encuentra a menudo asfixiado por circunstancias de las que le resulta imposible escapar. Pero los universos en descomposición de la narrativa onettiana no están allí para demostrar la inutilidad de la vida en un mundo en permanente caos, ni para justificar la muerte por mano propia como una salida necesaria u oportuna a ese caos y a aquella descomposición, sino para encumbrar, por un ejercicio de contraste, a los personajes imaginativos que alcanzan la supervivencia a través de actos de creación.

En el amanecer de lo que ahora llamamos literatura los seres humanos se encontraban integrados a rígidos esquemas sociales que apenas si otorgaban al hombre un valor individual. La responsabilidad de cada integrante de una tribu humana era la de asegurar el bienestar de todos, so pena de ser obligado al ostracismo. Las narraciones en este estado de cosas partían de un principio social regulador. Pero la desintegración social que se sucedió con el paso de los siglos cambió también la literatura. Las búsquedas sociales se convirtieron en búsquedas individuales, la certidumbre dejó de ser el tono imperante en el proceso de creación y se perdieron las viejas ideas de plenitud y progreso. El héroe moderno hizo eco de estas transformaciones y su aventura se trasladó del exterior al interior de sí mismo.

El titubeo religioso de Søren Kierkegaard en obras como *Temor y temblor*, de 1843, manifiesta la duda que lleva al hombre de fe al desamparo cuando se descubre incapaz de completar la tarea sagrada que siente le ha sido encomendada por su Dios. En el mismo siglo de Kierkegaard, en 1859, Charles Darwin publica *El origen de las especies por medio de la selección natural*, y sitúa al hombre en el lugar de la naturaleza que le corresponde: como un afortunado animal al que el azar podría haber dado alas en lugar de razón. Friedrich Nietzsche despoja al hombre de su principal sostén espiritual y de su única compañía en momentos aciagos cuando publica entre 1883 y 1891 *Así habló Zaratustra*, donde declara la muerte de Dios como una alegoría de la extinción de las virtudes y valores que propenden por la supervivencia del hombre, en beneficio de unos valores judeocristianos que exigen la sumisión y enaltecen la muerte. En *Estudios sobre la histeria*, publicado entre 1893 y 1895, Sigmund Freud concibe un modelo psicoanalítico que le dice a ese hombre-animal solitario que además de desamparado está enfermo, pervertido por deseos, pasiones y arrebatos inconscientes. Y Emile Durkheim en *El suicidio*, publicado en 1897, sostiene que los actos de violencia dirigidos hacia sí mismo son el resultado de una afección colectiva, que se manifiesta en los individuos pero tiene origen en un desequilibrio social.

De repente todo lo que ayudaba al hombre a mantenerse en pie se revela incapaz de sostenerlo. La paradoja que aquí se hace evidente consiste en que, del mismo modo que el hombre integrado socialmente del pasado, el hombre creador moderno solo puede sobrevivir a una circunstancia problemática con ayuda de ficciones, allí donde la creación funciona como reinención del mundo y hace las veces de sostén vital¹. El personaje literario bajo estas circunstancias no es ya un “héroe y liberador romántico”, sino una suerte de “víctima” de un mundo en el que la “sensación de desastre” es “cada vez más intolerable” (Alvarez, 1999 [1971]: 303). La obra de arte narrativo sigue haciendo las veces de representación de una búsqueda, pero ya no bajo la noción clásica de la aventura del héroe, tal como la describe Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (2014 [1949]). La búsqueda del héroe de la modernidad es de índole existencial, y trasciende las circunstancias tangibles de la sociedad para ahondar en el interior del personaje mismo, en unas condiciones en las que “el hombre se encuentra suspendido en un estado de frustración y desesperanza, se encuentra apresado

¹ Esto sucede porque las palabras, como asegura Edwar Said, “no son indicadores o significantes pasivos que sustituyan a alguna realidad superior; son, por el contrario, un elemento constitutivo esencial de la realidad” (2006: 83)

entre un caduco sistema de valores y un sistema futuro que todavía no ha cristalizado, evocando con nostalgia un paraíso perdido y anticipando una tierra prometida aún incierta” (Verani, 1981: 31). En este panorama, y como afirma Josep Campbell, “[l]os actos verdaderamente creadores están representados como aquellos que derivan de una especie de muerte con respecto al mundo” (Campbell, 2014 [1949]: 51).

El derrumbe de la “civilización basada en la razón y la máquina” al que alude Ernesto Sábato en *Hombres y engranajes* (1951), estimula el nacimiento de un arte de resistencia, que reaccione ante los cambios que han dejado al hombre sin nada trascendental a lo que aferrarse. De allí que el XX resulte “el siglo de las grandes innovaciones técnicas [...] como ha pasado siempre en los grandes virajes de la historia, cuando se ha necesitado expresar una nueva realidad, que no puede ser expresada ya en los moldes que caducan” (Sábato, 1970 [1951]: 241). En este panorama, Alfred Alvarez en *El dios salvaje* (1999 [1971]) describe el arte del siglo XX a partir de dos vías opuestas: el “arte totalitario” y el “arte extremista”. “Para el arte totalitario”, dice,

los cambios son inevitables y no deseados [...] en las condiciones producidas por el Estado policial y su política de terror, el intenso individualismo en que el arte se basa tradicionalmente – su confianza absoluta en la singularidad de la lucidez personal- deja de ser posible. Cuando se valora al artista solo en tanto sirve a la política del Estado, como si fuera ingeniero, trabajador fabril o burócrata, su arte se reduce a la propaganda, refinada a veces, aunque la mayoría de las veces no lo es (311-312).

En el ‘arte extremista’, en cambio, “toda la destrucción se dirige hacia dentro, y el artista, deliberadamente, explora en sí esa región violenta situada entre lo viable y lo imposible, lo tolerable y lo intolerable” (1999 [1971]: 311). Ernesto Sábato llama a este tipo de literatura “literatura de lo único, de lo personal” (Sábato, 1970 [1951]: 231).

En el panorama de la literatura latinoamericana Juan Carlos Onetti se destaca del resto de autores por llevar su obra hasta las últimas consecuencias de este tipo de arte extremo. De aquí que Fernando Aínsa (1990) lo sitúe junto a Roberto Arlt y Eduardo Mallea como parte de ese grupo de escritores rioplatenses de la primera mitad del siglo XX que descreen de un futuro prometedor para el continente (85). Este rasgo particular de los personajes en Onetti los hace héroes creadores modernos que se forjan en la cercanía con la muerte, en un universo ficcional de muerte y resistencia a la muerte, y de absurdo y consciencia del absurdo en el

que, como asegura Mario Vargas Llosa en *El viaje a la ficción* (2008), Onetti demuestra ser “acaso el primer escritor latinoamericano que percibe y hace suya una orientación de la sensibilidad que, nacida en Francia y denominada en forma vaga y general ‘el existencialismo’ [...] va a marcar a partir de los años cuarenta toda la cultura de la época” (33-34). Algo similar sostiene Roberto Pinheiro Machado cuando escribe que “se podría hablar de Onetti como un precursor del absurdo en Hispanoamérica, y de su obra como vinculada estéticamente a una especie de ‘protoabsurdo’” (2003: 154).

La Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y los vejámenes perpetuados por los regímenes totalitarios no hacen otra cosa que horadar aún más la estima moral de Europa, transformando radicalmente la conciencia del hombre moderno, pues,

[c]uando la muerte prolifera a una escala tan vasta que se vuelve indiferente, impersonal, inevitable y en última instancia carente de significado, la única manera de sobrevivir, aunque sea por un tiempo, es cerrarse a todo sentimiento para volverse invulnerable, no como un animal acorazado sino como una piedra (Álvarez, 1999 [1971]: 306).

Es por esto que, como afirma Emile Durkheim (1998 [1897]), hay momentos históricos en los que

se forman corrientes de depresión y desencanto que no emanan de ningún individuo en particular, pero que expresan el estado de desintegración en que se encuentra la sociedad [...] Entonces aparecen esos sistemas metafísicos y religiosos que, reduciendo a fórmula esos sentimientos oscuros, vienen a demostrar a los hombres que la vida no tiene sentido y que es engañarse a sí mismo el atribuírselo (221).

La época del átomo es al mismo tiempo una época de creación y destrucción, el hombre moderno expone con más claridad que nunca su capacidad para crear y la facilidad que le asiste para destruir. Así crea instrumentos capaces de facilitar su vida e instrumentos capaces de aniquilarla completamente. Como consecuencia, creadores como Onetti intentan dotar de sentido al mundo en el universo cerrado de su propia obra, pues el escritor de este periodo necesita construir una obra que coincida con la incertidumbre del mundo en el que vive y que hable de la precaria situación del ser humano inmerso en una escala de valores que ya no es la suya. Hugo J. Verani identifica esta cualidad en la obra de Onetti: “la profunda vinculación

de su arte con las inquietudes de la época moderna, con el radical desamparo del hombre” (1981: 17). Su literatura se concibe así como una tentativa por llegar al fondo del problema, profundizar el sentido de la existencia y entender, a partir de alegorías y en la lógica de un arte extremista, un mundo que sufre la amenaza de la descomposición.

La línea de pensamiento que mejor describe este estado de cosas es de dislocación o desplazamiento. La literatura, la filosofía, la sociología y la psicología de la modernidad describen a hombres confundidos que se mueven entre la duda y el fracaso. La muerte ya no es un tránsito hacia un lugar mejor, pues se torna al mismo tiempo dramática, por cuanto supone el final definitivo de una conciencia cada vez más escéptica de los paraísos religiosos; y estadística, en el momento en que los muertos se cuentan por millones. Bajo estas circunstancias la creación literaria ya no es el mundo idílico de la pura imaginación. Para estar en consonancia con su tiempo se le pide una conexión más estrecha con la problemática vital del hombre.

Se exige en el siglo veinte que la novela [y por extensión la literatura] revele el conocimiento que de la realidad contemporánea posee el hombre y que se ponga en consonancia con la incertidumbre e incoherencia de la vida misma, que refleje la precaria situación del ser en el mundo, la transformación de los valores humanos que se consideran inherentes al ente mismo. De allí la necesidad de superar los métodos narrativos tradicionales, insuficientes para asimilar las profundas transformaciones de una realidad que de estable y convencional, se ha convertido en contradictoria y multifacética (Verani, 1981: 38) [La información adicional es nuestra].

De los escritores que dirigen su obra bajo esta tentativa es necesario destacar los nombres de Louis Ferdinand Celine, William Faulkner y Albert Camus. Juan Carlos Onetti reconoce, en artículos publicados en prensa y entrevistas, lo que debe para la concepción de su obra a las influencias de forma, temática y estilo de Celine y Faulkner²; y se hace imposible tras una lectura de sus novelas y relatos no notar una cercanía filosófica con la obra de Camus.

Este último da denominación filosófica a la patología existencial que Jean Paul Sartre llama “nausea” en la novela del mismo nombre publicada en 1938. En su ensayo *El mito de Sísifo*, de 1942, Camus propone una “consciencia del absurdo” y da origen a un concepto que

² A este respecto conviene consultar su obra periodística reunida en el libro *Réquiem por Faulkner* (1975), de Arca Editorial.

será fundamental en la obra de Onetti: así como en la "consciencia del absurdo", en la narrativa de Onetti se busca la salvación por medio de la creación artística. La obra de Juan Carlos Onetti se posiciona en la misma disyuntiva "vida o muerte" que la obra de Camus, para quien la única pregunta válida para la filosofía moderna es aquella que indaga sobre si la vida vale o no vale la pena vivirla. De allí que la vida en las historias de Onetti no se adjective necesariamente con términos como "felicidad" o "plenitud". La relación semántica de la vida en su obra es muy distinta, y a la manera de la filosofía del absurdo el mero ejercicio de imaginación supone la salvación porque con él se da una tentativa de creación de un nuevo mundo. Así que el centro filosófico de su obra no está apenas en el existencialismo, visto así de manera un tanto genérica³, sino en una forma particular de ver el fenómeno existencialista que traza una línea entre la vida y la muerte a partir de la idea del suicidio.

Una vez muertos los dioses y falseadas las utopías, la duda, la incertidumbre y el fracaso pasan a ser el sino del héroe, y la muerte se hace aterradora por ser inevitable y definitiva. Por esta razón estar vivos se convierte para muchos en un lastre tan pesado como la piedra de Sísifo: existir se hace tan aterrador como morir porque la vida se convierte en un ejercicio de fuerza y resistencia para el que muchos no se sienten preparados. *Pesimismo, nihilismo, existencialismo y absurdo* son los conceptos más adecuados para definir el mundo descompuesto que sin querer han creado los hombres. En consecuencia, con el paso del tiempo la muerte voluntaria se convierte en un grito, deja un mensaje de rabia, decepción o tristeza, y la amenaza de descomposición se cierne sobre todos los hombres. Pero, a pesar de todo, hay quienes combaten el caos sin negarlo y entienden que sobrevivir implica que no se puede vivir en el blanco sin el negro, pues es en la disyuntiva donde se encuentra condensada toda la existencia. Sísifo, condenado a un trabajo repetitivo y eterno, descubre en el castigo una justificación para su propia vida y se convierte en el símbolo del héroe moderno porque "su roca es su cosa" (Camus, 2013 [1942]: 328).

El héroe sobreviviente onettiano lleva sobre los hombros la misma carga, por esta razón se lo puede considerar un "héroe absurdo". La tentativa de la obra de este escritor uruguayo no es otra que la de "vivir la lucidez en un mundo donde la dispersión es regla"

³ De esta forma de existencialismo mediatizado el mismo Camus intentó demarcarse en más de una ocasión. En *El mito de Sísifo*, por ejemplo, afirma ver en las filosofías existenciales, sin excepción, una forma de evasión contraria a la propuesta del absurdo como modelo de vida, que invita a encarar la descomposición del mundo usando como armas la razón y el sentimiento.

(Camus, 2013b [1964]: 117), pues está cargada del desconsuelo latinoamericano, pero fundamentada en una relación profunda, incluso catártica, entre realidad y ficción: la literatura y el relato oral sirven como fundamento para la salvación porque suponen un simulacro del acto divino de creación.

La obra de arte en el siglo XX, afirma Camus, “es un fenómeno absurdo”, y por tanto, es uno de los signos del mal del espíritu “que repercute en todo el pensamiento de un hombre”. Su bondad consiste en que “hace que el espíritu salga de sí mismo y lo coloca frente a otro, no para que se pierda en él, sino para mostrarle con un dedo preciso el camino sin salida en que se han metido todos” (2013a [1942]: 301). Similar consideración merece la narrativa de Juan Carlos Onetti. En este sentido se la puede considerar no solo en su dimensión literaria, sino como la obra de un escritor-filósofo moderno.

Suicidio y supervivencia en Onetti

Ya en 1936 en el cuento “El posible Baldi”, con el personaje que da nombre al relato, Onetti empieza a disponer los elementos que luego definirán al personaje superviviente en su obra: imaginativo, reflexivo en medio de la decadencia y tan lucido como para reconocer la inutilidad de toda tentativa por alcanzar un paraíso irremediablemente perdido. En “Un sueño realizado” de 1941 la mujer protagonista del relato hace lo propio para dar los rasgos iniciales de lo que será el “suicida pragmático”: aquel que levanta la mano contra sí mismo y evade definitivamente una realidad que le resulta insoportable. Y en Roberto de “Bienvenido, Bob”, de 1944, se encuentran los rasgos de ese otro tipo de suicida que escoge la supresión de toda rebeldía a cambio de un futuro más o menos tranquilo, pero marcado por la falta de consciencia de su situación particular. Siguiendo la senda trazada por estos personajes están Riso y Gracia Cesar de “El infierno tan temido” (1957), él como suicida pragmático y ella como superviviente; Moncha Insaurrealde, de “La novia robada” (1968), como suicida pragmático; Juan María Brausen y Gertrudis de *La vida breve* (1950), quizás los dos personajes supervivientes más destacables de la obra de Onetti; y Magda y Lamas de *Cuando entonces* (1987), ella como suicida pragmático y él como superviviente. La lista de suicidas y supervivientes onettianos es aún más larga, sin embargo estos hombres y mujeres, cada uno a su manera, contribuyen en la elaboración de los arquetipos que representan una de estas dos posturas.

En algunos hombres la adversidad fortalece el carácter, en otros mengua el deseo de vivir. En la obra de Juan Carlos Onetti uno y otro conviven en mundos henchidos de fracaso pues, como afirma Alonso Cueto en *Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra* (2009), en sus personajes esta circunstancia es un estado natural. Pero aunque se exponen a las mismas circunstancias, los suicidas y los supervivientes onettianos reflexionan y actúan de maneras distintas. Así su obra se inscribe en una lógica literaria que, de la mano con las posturas existencialistas de la primera mitad del siglo XX, ve en la creación artística una forma de salvación o trascendencia. Quizás porque, como asegura Emile Cioran, al hombre solo lo “seducen los espíritus que se han destruido por haber querido dar un sentido a sus vidas” (2002 [1956]: 21), pero sobre todo porque Onetti es hijo de ese tiempo convulsionado que sus personajes habitan y de allí se nutre para crear sus historias.

Por tal razón el suicidio y la supervivencia en Onetti son considerados en este trabajo a partir de la postura que expone Albert Camus en *El mito de Sísifo*. Para Camus salvarse equivale a evitar el suicidio físico (que en este texto llamamos con la denominación genérica de “suicidio pragmático”) y el suicidio del pensamiento (que a efectos prácticos, y en relación con Camus, en este texto se llama “suicidio del espíritu”). El filósofo francés divide a los hombres en dos categorías relacionadas con la quietud, que recuerda la pasividad nihilista, y con el movimiento, que se relaciona con el nihilismo activo nietzscheano; y analiza la actitud del hombre moderno a partir de un ejercicio vital en el que hay solo dos opciones posibles: la renuncia o la resistencia. Sobrevivir es, pues, convertirse en un “hombre absurdo” para luego, a partir de un acto de lucidez intelectual, asumir el papel de “hombre-creador absurdo” (concepto que se usa en este trabajo a partir de la relación que establece Camus entre absurdo y creación) imaginando simulacros que ayuden a dar sentido a la existencia: “Crear es vivir dos veces” (Camus, 2013 [1942]: 300). Matarse en Camus es una renuncia. Vivir gracias a la esperanza religiosa o política es una forma de suicidio porque el hombre absurdo sabe que en la conciencia del absurdo “no hay ya lugar para la esperanza” (Camus, 2013 [1942]: 244). Así que sobrevivir no es apenas estar vivo, es estar vivo y tener, por así decirlo, los ojos atentos para dar testimonio de la angustia que acaece en uno mismo como una alegoría de lo que ocurre en todos los hombres.

Los héroes de Juan Carlos Onetti se sostienen en ese perpetuo ir y venir de sí mismos hacia los demás, de la esperanza a la decepción y de la vida a la muerte. Lo suyo no es una

apología a la decadencia del mundo moderno, sino una cruda radiografía del hombre que se expone a los embates de ese mundo. Sin embargo, y a pesar de lo que pueda parecer, su obra no es la de un hombre derrotado por las circunstancias, ni la de un pesimista sin consuelo, sino la de quien describe la precaria condición del ser humano en un mundo expuesto constantemente a la degradación. El tipo de escritor que es Juan Carlos Onetti, bien podría decirnos él mismo, es apenas “un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas” (Onetti, 1979 [1939]: 39). Pero ¿por qué mirar directamente hacia las sombras? Quizás porque es allí donde se gestan las más profundas reflexiones del ser humano sobre su condición de individuo, inmerso en la sociedad que le ha tocado en suerte.

Por todo lo anterior, este texto tiene como objetivo principal analizar en las novelas *La vida breve* (1950) y *Cuando entonces* (1987); y en los cuentos “El posible Baldi” (1936), “Bienvenido, Bob” (1944), “El infierno tan temido” (1957), “Un sueño realizado” (1941), y “La novia robada” (1968), cómo se configuran y qué caracteriza a los personajes suicidas y supervivientes en la obra de Juan Carlos Onetti.

Con este propósito se recurre a la obra de Joseph Campbell, quien define en *El héroe de las mil caras* (1949) los rasgos arquetípicos del héroe clásico y las características de lo que llama “unidad nuclear del monomito”, y a partir de quien se busca demostrar que el héroe onettiano es el resultado de una transformación social, cultural y filosófica que lleva del héroe altruista clásico, con responsabilidades sociales bien definidas, al héroe individualista moderno, que se debate en un universo de existencia absurda. Para entender esta transformación en Onetti se apela a conceptos de la filosofía de corte existencial como “nihilismo pasivo” y “nihilismo activo” de Friedrich Nietzsche; “absurdo” de Søren Kierkegaard y Albert Camus; y “échec” de Jean Améry. Conceptos de la sociología como “suicidio egoísta” y “suicidio anómico” de Emile Durkheim. Y conceptos propios de los estudios literarios derivados de lo que se conoce de manera general como “metaficción”. Todo esto para demostrar que en Onetti es posible encontrar no solo a un potente creador literario, sino a un pensador moderno que da forma en su obra a un sistema de pensamiento filosófico.

A partir de lo anterior, este trabajo de investigación se divide en 2 capítulos distribuidos así:

1) LA LITERATURA COMO SALVACIÓN. JUAN MARÍA BRAUSEN: HOMBRE CREADOR-ABSURDO EN *LA VIDA BREVE*, que tiene como propósito analizar el contenido metaficcional de la novela *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, así como hacer una lectura de la novela en comparación con el ensayo *El mito de Sísifo* de Albert Camus. Esto con la intención de demostrar que la obra de Onetti puede ser leída en la lógica de la consciencia del absurdo que propone el filósofo francés en su obra, especialmente a partir la figura de Juan María Brausen, protagonista de la novela y clara representación de lo que llamamos en este texto “hombre-creador absurdo”.

2) SUICIDIO Y SUPERVIVENCIA EN LOS HÉROES DE JUAN CARLOS ONETTI, donde se estudian los arquetipos del suicida y del superviviente onettianos en algunos de sus relatos más significativos. Para este fin se ha trazado una línea de análisis diacrónico que parte de 1936 con “El posible Baldi”, y termina en 1987 con *Cuando entonces*. Es necesario aclarar que más allá de ceñirse a un criterio cronológico, esta selección se ha hecho por la importancia que tienen los personajes de estas obras para definir los rasgos arquetípicos del “desesperado débil” y el “desesperado fuerte” onettianos, de la forma como se han descrito en esta introducción. Por tal razón, los relatos han sido agrupados de la siguiente manera: 2.1) *Entre la ‘consciencia del absurdo’ y el ‘suicidio del espíritu’*. “*El posible Baldi*” y “*Bienvenido, Bob*”, donde se analizan los personajes Baldi, como hombre consciente del absurdo, y Roberto, como suicida del espíritu, en los cuentos “El posible Baldi” y “Bienvenido, Bob”, respectivamente. 2.2) *‘Suicidio egoísta’ o ‘monomanía’*. “*Un sueño realizado*” y “*La novia robada*”, donde se hace un estudio de la mujer protagonista del primero texto y de Moncha Insurrealde del segundo, ambas como suicidas pragmáticos que deciden levantar la mano contra sí mismas para escapar de una situación insoportable. Y 2.3) *‘Anomia conyugal’ y ‘Suicidio anómico’*. “*El infierno tan temido*” y *Cuando entonces*, donde se analiza a Risso y Gracia César en el caso del primer texto, él como suicida pragmático que se mata por desamor y sentimiento de culpa, y ella como superviviente; y a Lamas y Magda en el caso de la novela, él como superviviente y ella como suicida pragmático que se mata, al igual que Risso, por saberse incapaz de lidiar con la culpa y el desamor.

CONSIDERACIONES TEÓRICAS

Al echar una mirada a lo que había prometido ser nuestra aventura única, peligrosa, imposible de predecir, solo encontramos que el final es una serie de metamorfosis iguales por las que han pasado hombres y mujeres en todas las partes del mundo, en todos los siglos, de todos los siglos de que se guarda memoria y bajo todos los variados y extraños disfraces de la civilización.

Joseph Campbell
(Campbell, 2014 [1949]: 26)

Ningún escritor está exento de las influencias que ejercen la cultura y el contexto social sobre su obra. Las características de sus héroes están determinadas por su situación social y cultural, así como por las transformaciones sociales, culturales y filosóficas que se han sucedido en los años previos al acto de creación. Si bien es cierto que los personajes de Juan Carlos Onetti emanan del convulsionado contexto social de la primera mitad del siglo XX, no lo es menos que las características de estos personajes y su papel de héroes modernos se empiezan a configurar en virtud de las transformaciones en la filosofía y la literatura de Occidente de los siglos anteriores. Por esta razón la riqueza reflexiva de su narrativa obliga a analizar a sus héroes también desde un punto de vista filosófico y sociológico, pues estos no solo representan en forma y contenido al héroe literario del siglo XX, sino que además se configuran mediante un ejercicio de sincretismo entre literatura y filosofía que es necesario analizar para entender su propuesta reflexiva.

Joseph Campbell y el “héroe integral del monomito”

El viaje está en el centro de todas las narraciones humanas. Para la literatura supone un punto de partida desde donde dar forma a personajes y situaciones interesantes y, en muchas ocasiones, moralizantes. Obras que han servido para definir la cultura de sociedades tan importantes como la sumeria, con el *Poema de Gilgamesh*, o la griega, con la *Iliada* y la *Odisea*, han sido prodigas en relatar situaciones en las que sus personajes deben desplazarse a territorios desconocidos y, a partir de allí, ampliar sus conocimientos del mundo, de los demás hombres y de sí mismos. Estas historias, que pueden entenderse como manuales de conducta social, suelen desarrollarse a partir de tres facetas: la salida en busca de lo

desconocido, el arribo a tierras extrañas y la vuelta al territorio de donde se ha partido con regalos representados en conocimientos, artefactos útiles o experiencia. En cada viaje hay la seguridad de un retorno necesario para completar la tarea a que la aventura obliga; y cada viajero repite, con variantes obligadas por la cultura, el tiempo y la tradición, el mismo viaje de ida y regreso de todos los héroes en todos los tiempos.

La aventura del héroe se repite a lo largo de los siglos pero cada travesía es hasta cierto punto individual, en cuanto es responsabilidad de un hombre distinto, hijo, por así decirlo, de su época; y al mismo tiempo social, en tanto permite la puesta en común de conocimientos novedosos que se espera redunden en beneficio de la comunidad. Allí radica lo nuevo que se espera con cada generación, no en la invención de un universo enteramente novedoso *per se*, sino en la reconfiguración del mundo a partir de las exigencias de un momento histórico particular.

Según Josep Campbell el héroe clásico integrado a una comunidad acepta emprender una aventura de ida y regreso que le ayude a reconstruir el mundo de los suyos. A esto llama “unidad nuclear del monomito”⁴, y la divide en tres momentos: *separación*, de donde el héroe recibe una invitación a la aventura y parte del territorio conocido para embarcarse en ella; *iniciación*, que supone afrontar y superar las pruebas que le son impuestas durante la aventura; y *retorno*, que implica regresar al lugar que se ha abandonado para, por medio de los conocimientos y las fuerzas adquiridas en el viaje, tomar posesión de ambos mundos (el “interno”, de la comunidad, y el “externo”, de donde proviene el héroe), y salvar a su comunidad de las amenazas (Campbell, 2014 [1949]). Podemos llamar a este tipo de personaje ‘héroe integral del monomito’⁵. Como el héroe se aleja de su comunidad para buscar respuestas en su nombre el retorno se hace necesario para dar un sentido integrador al relato, pues el final ideal del viaje es el “regreso y la reintegración a la sociedad [...] indispensable para la circulación continua de la energía espiritual dentro del mundo” (Campbell, 2014 [1949]: 52).

⁴ Campbell habla de “monomito” para referirse a las narraciones de toda cultura que se originan en un mismo mito de carácter universal, repetido por todas las culturas desde el principio de los tiempos, y fundamentado en la noción de la aventura del héroe.

⁵ Con la expresión “héroe integral del monomito” nos referiremos a una forma particular de héroe clásico que lleva a cabo una aventura en la que se da la separación, la iniciación y el retorno en la lógica de la “unidad nuclear del monomito”.

En las sociedades fundadas a partir de este principio regulador es repudiable aquel que emprende un viaje de transformación que repercute solo en sí mismo. Todas las acciones del hombre son el resultado de un ordenamiento particular de la comunidad a la que pertenece, de suerte que una sociedad bien integrada socialmente rechaza el pensamiento egoísta porque no está legitimado por ella. Y como todas las sociedades pasan eventualmente por procesos de degeneración moral o espiritual, necesitan de momentos de renovación que permitan hacer tabula rasa para empezar, como en el mito del eterno retorno, desde un principio regulador.

La tarea del héroe integral del monomito es, pues, la de ser el buscador de eso nuevo que, paradójicamente, lleve a la reconstrucción o reconfiguración de valores perdidos. La literatura, la filosofía y la religión de sociedades concebidas en esta lógica se suscriben a dichas búsquedas porque “desde el punto de vista de la unidad social, el individuo aislado no es sino una nada, un desperdicio” (Campbell, 2014 [1949]: 411). No se descarta la posibilidad de que el aislamiento sea positivo, pero solo a condición de que el exilio sea el primer paso en una búsqueda que rebasa la mera individualidad, pues “cada uno lleva el todo dentro de sí mismo”, y por lo tanto, el todo “puede buscarse y descubrirse dentro de él” (Campbell, 2014 [1949]: 412).

Los relatos que se circunscriben a la lógica del retorno en las sociedades integradas postulan que incluso la muerte puede ser un viaje de ida y regreso. Abandonar la vida no implica dejar de estar definitivamente en el mundo de los vivos porque ambos mundos, el de los hombres y el de los dioses, son en realidad uno y el mismo. En tal sentido el héroe integral del monomito demuestra que “el reino de los dioses es una dimensión olvidada del mundo que conocemos. Y la exploración de esa dimensión, ya sea en forma voluntaria o involuntaria, encierra todo el sentido de la hazaña del héroe”⁶ (Campbell, 2014 [1949]: 246).

¿Pero qué pasa en culturas menos inclinadas a misticismos religiosos, o menos integradas socialmente? La muerte allí puede ser un acontecimiento definitivo. La imposibilidad del retorno aporta, desde este punto de vista, un nuevo sentido trágico al relato,

⁶ Un claro ejemplo de esto se da en el siglo XIV con la *Divina comedia* de Dante Alighieri. El autor italiano tiende un puente que se extiende desde el mundo de los hombres hasta el mundo de Dios, y termina en una conexión providencial con el ser divino. La vida y la muerte pasan de la cercanía al contacto cuando el Dante protagonista del poema transita con éxito a través del infierno, el purgatorio y el paraíso, y reconoce en su calidad de ser humano la presencia de Dios en la trinidad del padre, el hijo y el espíritu santo.

no solo porque la vida que expira se pierde en un “lugar” del que no es posible volver, sino porque la muerte deja a quienes sobreviven en una doble angustia: la primera por el lamento que supone la pérdida de un ser conocido; la segunda por lo que implica conocer a través de otro la muerte que llegará hasta uno mismo. Así se rompe la idea del retorno porque la vida se concibe como algo que tiene principio y final. En sociedades de esta naturaleza la literatura “celebra el misterio de la destrucción” porque “el mundo tal como lo conocemos, tal como lo hemos visto, no lleva más que a un final: la muerte, la desintegración, el desmembramiento y la crucifixión de nuestro corazón con el olvido de las formas que hemos amado” (Campbell, 2014 [1949]: 40).

De este nuevo orden social emergen posturas intelectuales que dan cuenta de una dislocación, sobre todo en la relación que se da entre el individuo y su comunidad. Cuando la sociedad y el individuo se distancian la muerte funge como la gran inspiración artística porque simboliza la ruptura del sentido integrador. A partir de esto cada individuo tiene la posibilidad de reivindicar su posición ancilar en el mundo aun cuando ello vaya en contravía de las funciones reguladoras que impone el grupo. Pero las posiciones individuales en el contexto de una sociedad integrada no suponen necesariamente un problema, después de todo es imposible no encontrar voces disonantes en una comunidad, cualquier que esta sea; y además, las iniciativas personales redundan muchas veces en transformaciones necesarias para el progreso social, sobre todo cuando el individuo lucha por determinarse a sí mismo porque se siente acorralado por fundamentalismos religiosos, científicos, filosóficos o políticos. No obstante, lo cierto es que con cada transformación de los fundamentos reguladores de una sociedad se necesitan nuevas formas de pensar y representar el mundo.

Por tal razón hay formas de pensamiento moderno que relatan una historia completamente distinta del individuo en su relación con la muerte y la sociedad, en tanto se olvida de las obligaciones que lo atan a un paraíso inexistente y se sume en formas de individualismo que sirven para dar forma a su identidad, aunque muchas veces llevan al aislamiento. De esta transformación emerge una nueva concepción del mundo que se manifiesta en principio en la filosofía, para terminar afectando la idiosincrasia de los héroes de la literatura.

Los héroes de Juan Carlos Onetti se deben, precisamente, a esta transformación. Expulsados del paraíso, abandonados por los demás hombres, rompen el arquetipo del héroe

integral del monomito porque para ellos la llamada a la aventura es la invitación a un viaje sin la seguridad del retorno.

Nietzsche y el “nihilismo activo”

Con Friedrich Nietzsche (1844-1900) puede usarse la expresión “filosofía de sincretismo”. Su postura filosófica, en la segunda mitad del siglo XIX, se relaciona con el existencialismo de Soren Kierkegaard (1813-1855), sobre todo porque también en él el hombre no es solamente un animal racional que se pueda determinar por una esencia a priori objetiva, sino que debe autoconstituirse a partir de sus decisiones⁷; y al mismo tiempo recuerda a Arthur Schopenhauer (1788-1860), en cuanto considera la vida como un valor supremo representado en el arte, que es un medio para representar a su vez la voluntad de todo hombre por llenar los vacíos de la existencia⁸. No obstante, a diferencia de Kierkegaard en Nietzsche el sentir religioso inoculado por el cristianismo representa un lastre porque sus enseñanzas de resignación reprimen la voluntad de dominio de la propia vida y establecen una escala de valores basada en la sumisión. Por eso cuando sostiene en boca de Zaratustra que “muertos están todos los dioses: ahora queremos que viva el superhombre” (Nietzsche, 2008 [1883-1885]), hace alusión a dos elementos fundamentales para comprender su pensamiento filosófico:

Primero, que las religiones y los dogmas sustentados en una moral que niega el cuerpo no pueden reivindicar para sí ninguna verdad, y más allá de esto, los valores a que obligan son un lastre para la plena realización del ser humano. En este sentido, Herbert Frey (2009) escribe que para Nietzsche “el dios único como cúspide de la negación del mundo tenía que morir, para que el hombre pudiese vivir en armonía con su naturaleza y reapropiarse del mundo como el suyo propio” (718).

Y segundo, que de este “deicidio” debe surgir una forma renovada de hombre que haga suya la voluntad de poder, que no es una voluntad justificada por una supremacía racial o de sometimiento político sino por un deseo de dominar la propia vida, por ser y por crear una nueva escala de valores acorde con criterios establecidos por el hombre mismo. El

⁷ Esto se puede leer en textos como *Temor y temblor* (1843), *Apostilla conclusiva no científica a las “Migajas filosóficas”* (1846) y *Mi punto de vista* (1847).

⁸ Tal es su postura en libros como *El amor las mujeres y la muerte* (1819) y *El mundo como voluntad y representación* (1819).

‘superhombre’ nietzscheano asume nuevas posibilidades para la existencia humana tras la muerte de Dios, pues “el hombre que se plantea este desafío, que ya no desgasta su energía en un objetivo metafísico, en un dios como valor supremo, puede con ello sobreponerse a sí mismo” (Frey, 2009: 720). Esta noción arquetípica de hombre recuerda por supuesto la supresión de lo divino como horizonte de expectativa que se da tras la desintegración del hombre integral del monomito, y se asemeja a la filosofía de vida de los héroes sobrevivientes de Juan Carlos Onetti. Ahora bien, tras la muerte del sentido trascendental o divino de la existencia se corre el riesgo de caer en una negación completa de la vida que, entendida superficialmente, puede derivar en “nihilismo pasivo”.

José Ferrater Mora (1965 [1941]) define el nihilismo en relación a Nietzsche como

en su aspecto "práctico" o "aplicado", el nihilismo se refiere casi siempre a la moral y es, como Nietzsche dice, "la desvalorización de los valores superiores", la colocación de los distintos valores en lugares que no corresponden a su jerarquía y rango. Según Nietzsche, el nihilismo moral es la consecuencia de la interpretación de la existencia dada por la Europa cristiana y moderna. El nihilismo se presenta de esta forma como una negación de la vida, como el término final del pesimismo, del historicismo, del afán de comprenderlo todo, de la tendencia a sobreestimar los juicios morales de valor (Tomo 2: 389).

El nihilismo de Nietzsche es, sin embargo, de muy distinta índole. En el filósofo alemán hay nihilismo en cuanto propone la negación de todo sentido trascendental derivado de las nociones religiosas opuestas a la vida natural, y esto da como resultado, así sostiene en *Voluntad de poder* (Nietzsche, 2006 [1901]), que “los valores supremos pierden validez” (35), no obstante, no se puede afirmar que la suya es un filosofía nihilista de tendencia a la desintegración. Por el contrario, lo que su forma particular de nihilismo propone es la negación de los valores supremos del cristianismo en favor de una nueva escala de valores que se deshaga de los fundamentos morales de corriente religiosa, y por tanto que reivindique la vitalidad de la existencia. Por eso su obra no se considera inmoral, en cuanto no ataca los fundamentos morales de su tiempo, sino amoral, pues propone la reformulación de cualquier moral que suponga la “renuncia a la voluntad de existir” (Nietzsche, 2006 [1901]: 38). Su escala de valores no se sustenta en el prejuicio judeocristiano, sino que se ubica más allá del bien y del mal, denominaciones religiosas por antonomasia.

Nietzsche propone un nihilismo de supervivencia porque con la eliminación de una voluntad divina el hombre “debe superarse a sí mismo para no acabar en la nada del nihilismo surgido de la muerte de Dios, o descender hasta el ‘último’ y más despreciable de los hombres. Debe vencer a Dios y a la nada” (Frey, 2009: 727). En este antagonismo radica la desintegración a que aboca el nihilismo, en “no estimar lo que reconocemos y no poder estimar ya aquello sobre cuya naturaleza nos gustaría engañarnos” (Nietzsche, 2006 [1901]: 36); por tanto: “En tanto creamos en la moral, condenamos la existencia” (37).

Para Nietzsche hay dos tipos de nihilismo: uno pasivo, “como decadencia y retroceso del poder del espíritu”; y uno activo, “como signo del creciente poder del espíritu” (Nietzsche, 2006 [1901]: 45). En su línea de pensamiento, el nihilismo no tiene porqué ser necesariamente nocivo pues surge

cuando hayamos buscado un “sentido” a cualquier suceso que no lo tenga, de manera que el que busca acaba perdiendo el ánimo. El nihilismo es entonces la consciencia de un largo despilfarro de fuerzas, la tortura del “en vano”, la inseguridad, la falta de oportunidad para rehacerse de alguna manera, de tranquilizarse todavía con cualquier cosa: la vergüenza de sí mismo, como si uno se hubiera mentido a sí mismo demasiado tiempo... (Nietzsche, 2006 [1901]: 39).

No en vano Frey asegura que “el nihilismo de Nietzsche, que desea de manera activa destruir los valores supremos de Occidente, se entiende a sí mismo como antinihilismo” (2009: 727).

Llegados a este punto, con Nietzsche se da una muerte de los valores supremos sustentados en posturas de origen fundamentalmente judeocristiano. El hombre que el filósofo alemán concibe debe ser uno que adquiera consciencia del cambio radical que se avecina, y a partir de allí que reivindique la voluntad de vivir en oposición a la tendencia a la nada que parece inminente en ese proceso de transición entre los siglos XIX y XX, y que es materia prima para la configuración del héroe moderno. Así pues, tras los procesos de transformación social y cultural empezados en el siglo XIX, y como consecuencia de la postura existencial individualista del artista de la primera mitad del siglo XX, el foco de la creación artística se centra en el artista mismo, su figura se apareja a su obra y pensar en la muerte natural o por mano propia implica situar de nuevo al hombre en el centro de la cuestión porque “si la nueva preocupación del arte era el ser individual, inevitablemente la preocupación última debía condensarse en el fin de ese ser; es decir, la muerte” (Alvarez,

1999 [1971]: 277). De suerte que para esta época “[n]o hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida vale o no vale la pena vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía” (Camus, 2013 [1942]: 214).

Durkheim y el suicidio como enfermedad social

El juicioso trabajo estadístico de Emile Durkheim en *El suicidio* (1897) abre un panorama novedoso para su época en el estudio de los fenómenos sociales que explican la muerte por mano propia. Su trabajo no solo se precia de ser exhaustivo sino que define algunos conceptos de utilidad para la comprensión del fenómeno suicida del siglo XIX, con ideas que sirven para analizarlo por lo menos hasta la segunda mitad del XX. Por tal razón su obra se hace una referencia obligatoria para toda reflexión que tenga como propósito analizar la muerte por mano propia en el pensamiento de occidente, principalmente desde el punto de vista de sus causas y motivaciones.

Para Durkheim el suicidio no hace otra cosa que traducir una afección colectiva. En esencia, su estudio parte de la idea de que cada sociedad está constituida alrededor de tres elementos: “1º, la naturaleza de los individuos que componen la sociedad; 2º, la manera como están asociados, es decir, la naturaleza de la organización social; 3º, los acontecimientos pasajeros que perturban el funcionamiento de la vida colectiva” (Durkheim, 1998 [1897]: 353). Cada sociedad se hace y se reconoce de manera peculiar en relación con estos aspectos porque la naturaleza intrínseca de los individuos determina la organización social que les es más adecuada, y las perturbaciones circunstanciales a las que se ven sometidos determinan las transformaciones que sufre su organización colectiva a lo largo del tiempo. La vida del ser humano se rige así por tres estados: el individual, que permite la autodeterminación; el social, que regula la autodeterminación en función del bien común; y el experiencial, que le da a cada hombre la potestad para hacer transformaciones allí donde lo considere necesario, a partir de las perturbaciones y las experiencias a las que su sociedad se enfrenta. En estricto sentido, cuando una sociedad sufre un desequilibrio entre estos estados se vuelve anómala, en tanto padece un exacerbado individualismo, se rige por sistemas de control social exagerados o se debate en un caos moral como consecuencia de la pérdida de valores.

Una sociedad desequilibrada en una de estas direcciones produce formas particulares de suicidio que pueden dividirse en tres categorías: “egoísta”, allí donde la sociedad es más

individualista, y por tanto, “el yo individual se afirma con exceso frente al yo social y a expensas de este último” (Durkheim, 1998 [1897]: 214); “altruista”, cuando se da como consecuencia de participar voluntariamente en una sociedad de exacerbado dogmatismo colectivo, en un estado en el que “el yo no se pertenece, en que se confunde con otra cosa que no es él, en el que el polo de su conducta está situado fuera de él, en uno de los grupos de que forma parte”(Durkheim, 1998 [1897]: 229); y “anómico”, donde se da una ruptura radical de las formas de regulación social e individual, y “se producen en el cuerpo social graves reorganizaciones, ya sean debidas a un súbito movimiento de crecimiento o a un cataclismo inesperado” (Durkheim, 1998 [1897]: 261). Durkheim adiciona apenas de paso un cuarto tipo de suicidio que considera de poca importancia en tanto se da en bajo número: el suicidio “fatalista”. No obstante, si se tiene en cuenta la definición que da de este tipo particular de muerte por mano propia resultará evidente que no se trata apenas de una forma de suicidio irrelevante. El suicidio fatalista es “resultante de un exceso de reglamentación: el que cometen los sujetos cuyo porvenir se ve implacablemente limitado, cuyas pasiones están violentamente constreñidas por una disciplina opresiva” (Durkheim, 1998 [1897]: 301). En el suicidio fatalista las posturas dogmáticas a que se adhiere el hombre se transforman en imposiciones y la muerte es la salida a una situación insoportable. Como es obvio una categoría de suicidio que se dé en sociedades dominadas por poderes totalitarios o sometidas a procesos de esclavitud racial o cultural toma gran importancia en el contexto de los regímenes totalitarios del siglo XX. Sea como fuere, para Durkheim los cuatro tipos de suicidio se oponen entre sí de esta manera: el suicidio egoísta se opone al altruista, y el anómico al fatalista.

Los puentes que tiende Durkheim entre la sociedad y el fenómeno del suicidio son así evidentes. En todas sus formas, quien atenta contra sí mismo lo hace como parte de un determinismo social que resulta esclarecedor, aunque en ocasiones pueda pecar de dogmático. Los suicidas egoístas se muestran alejados de la religión, la familia, la tradición, y toda suerte de organizaciones sociales, por lo que “no perciben ya la razón de estar en la vida” (Durkheim, 1998 [1897]: 277), como si dicha razón pudiera encontrarse solo en la comunión con los demás. Los suicidas altruistas, en cambio, encuentran la razón para vivir “fuera de la misma vida” (Durkheim, 1998 [1897]: 277), en los paraísos prometidos más allá de la vida por los dogmas religiosos, o en los sacrificios que exigen las convicciones políticas.

Los suicidas anómicos sufren porque “su actividad está desorganizada” (Durkheim, 1998 [1897]: 277), y pasan de vivir en un mundo que creen conocer a uno cuyas leyes les son ajenas. Mientras que aquellos que se cuentan entre el grupo de los fatalistas se matan porque se sienten constreñidos por obligaciones y normas que no quieren cumplir. Se puede afirmar, entonces, que los suicidios egoísta y anómico tienen una relación de cercanía porque ambos se dan en individuos aislados; y los suicidios altruista y fatalista se relacionan porque en ambos el individuo reacciona a fuerzas que se sitúan por encima de él y lo someten de algún modo.

De cualquier manera los casos expuestos por Durkheim se refieren a seres humanos en situaciones límite, y no puede pensarse que a un individuo solitario o fuertemente integrado a un colectivo humano le sobrevengan necesariamente pensamientos y acciones suicidas. El mismo Durkheim reconoce esto último cuando asegura al final de su estudio que

así como el suicidio no procede de las dificultades que el hombre puede encontrar en la vida, el medio de detener sus progresos no consiste en hacer la lucha menos ruda y la existencia más fácil. Si la gente se mata hoy más que en otro tiempo no es porque precisemos, para mantenernos, de esfuerzos más dolorosos, ni porque nuestras necesidades legítimas estén menos satisfechas; es que no sabemos dónde se detienen las necesidades legítimas y no percibimos el sentido de nuestros esfuerzos (Durkheim, 1998 [1897]: 434).

Lo que resulta de esto es que la autodeterminación del individuo es mucho más importante a la hora de tomar la decisión de matarse de lo que podría parecer en un primer momento. Después de todo el suicidio dice tanto de la sociedad en que vive el suicida como de sus pulsiones y arrebatos más íntimos.

Camus y la conciencia del absurdo

Para Albert Camus matarse es confesar “que se ha sido sobrepasado por la vida o que no se la comprende” (2013 [1942]: 216). Sin embargo, en su filosofía negar un sentido a la vida no equivale a decir que no vale la pena vivirla. En el *Mito de Sísifo*, publicado en 1942, realiza una defensa de la vida sin recurrir a los atenuantes de un optimismo evasivo que busque maquillar una existencia que desde siempre y hasta siempre será absurda, para lo cual resemantiza el concepto de “absurdo” de Kierkegaard, para quien es imposible conciliar la

infinitud de Dios con la finitud del ser humano⁹. Para Camus el “absurdo” es un divorcio inevitable entre el hombre y el mundo en el que vive. “Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo” (Camus, 2013 [1942]: 216). La posición de Camus es el reconocimiento de la inutilidad de la búsqueda del sentido de la vida más allá del aquí y el ahora. Invita a encarar de manera consciente la descomposición del mundo, negándose a aceptar la esperanza que ofrecen las religiones o las ideologías políticas y asumiendo como único propósito la creación en medio de un universo que distancia y aísla al hombre. En la línea filosófica trazada por Schopenhauer y Nietzsche, hace una apología a la voluntad de vivir aun a pesar del caos, y propone una alternativa al suicidio bajo la premisa de que, al igual que Sísifo, el hombre debe asumir la tarea de subir la roca y cargar con su existencia. En estricto sentido se opone al suicidio no por consideraciones morales sino porque ve en él una evasión a su condición de hombre. Hacerse hombre para Camus implica que hay un momento en que se debe elegir entre la “contemplación” y la “acción”, porque “existe Dios o el tiempo, esta cruz o esta espada. Este mundo tiene un sentido más alto que supera a sus agitaciones o nada es cierto sino esas agitaciones. Hay que vivir con el tiempo y morir con él o sustraerse a él para una vida más grande” (Camus, 2013 [1942]: 290). En consecuencia, el hombre consciente del absurdo es un hombre que aboga por su propia supervivencia.

Durkheim dejaba ver una preocupación por el número creciente de casos de suicidio al final de siglo XIX, pero su defensa de la vida era de carácter moral. En el fondo, lo que proponía desde su estudio era la salvación de la sociedad a partir de la salvación de cada individuo: el hombre importaba en cuanto medio para el fortalecimiento económico y moral de la sociedad. En Camus, en cambio, las consideraciones son de tipo ético. Lo que importa en su discusión no es la transformación positivista del mundo, pues en su pensamiento se suprime la idea utópica de progreso. Más bien propone una concepción de la vida más en consonancia con la autodeterminación existencialista, aun cuando reconoce que en las

⁹ Allí se origina el concepto de “absurdo” en Kierkegaard: para afrontar la paradoja del cristianismo y conciliar la finitud del hombre con la infinitud de Dios es necesario suspender el nivel de conciencia ético, por cuanto lo ético obliga a evitar el sufrimiento, para otros y para sí mismo, y luego entregarse por completo al nivel de conciencia religioso, que supone una forma de sufrimiento consciente y premeditado. Como afirma Ferrater Mora, “semejante entrega [al nivel de conciencia religioso] no engendra la tranquilidad, sino lo contrario. La eternidad e infinitud de Dios es a la vez absolutamente real y absolutamente incomprensible” (1965 [1941], Tomo 1: 1058) [La información adicional es nuestra].

filosofías así llamadas hay también un grado de evasión que es necesario evitar¹⁰. Lo importante aquí es decidir de manera autónoma, con plena consciencia de las causas y consecuencias que la decisión conlleva. Por esta razón su defensa de la vida no se convierte al mismo tiempo en un ataque vehemente al suicidio: en el fondo matarse es también una posible consecuencia de la autodeterminación. Lo que propone como alternativa es una forma de vida que se justifique en la creación porque “crear es también dar forma al destino propio” (Camus, 2013 [1942]: 320).

La medida de la salvación en Camus está dada, como en Nietzsche, Schopenhauer y Onetti, por el arte, que es al mismo tiempo una forma de evitar la aniquilación y una forma de conocerse a través de la exposición del propio ser ante sí mismo. Pero el filósofo francés aporta un elemento adicional al considerar que el hombre que decide dejar de pensar en su condición, o ignorarla porque le produce angustia, es también un suicida que mata en sí mismo la conciencia del absurdo, y como consecuencia, termina por convertirse en un “príncipe del espíritu”, es decir apenas el proyecto de lo que podría haber sido un “rey” que sostiene franca lucha contra su condición. Su propuesta, por el contrario, es la de convertirse en un “hombre absurdo” que asuma las oscuridades de la existencia como inherentes al hecho mismo de estar vivo y que al mismo tiempo se resista a la degradación conectando sus sentimientos con su razón. El camino que invita a recorrer termina irremediablemente en la muerte pero le da sentido a la existencia en cuanto obliga a no bajar la cabeza ante la desesperación. Para tal fin propone una forma de “creación contra dios” que lo sustituya en su papel creador, cimentada en un *desafío* constante contra el absurdo de la existencia; en una *libertad* adquirida después de reconocer que lo único que existe para el hombre es el presente y que los paraísos de la religión y la política son utópicos; y haciendo uso de una *pasión* que lo lleve a vivir lo más posible, siempre y cuando se trate de una vida llevada en el *desafío* y la *libertad*. De esta manera, asegura que “un hombre que adquiere conciencia de lo absurdo queda ligado a ello para siempre” (Camus, 2013 [1942]: 240), y por tanto no puede vivir sino en rebelión contra su condición. Una rebelión que, paradójicamente, llega con la aceptación de que todo esfuerzo por evitar la degradación es estéril. La resistencia, bajo esta

¹⁰ “[...] para atenerme a las filosofías existenciales, veo que todas, sin excepción, me proponen la evasión. mediante un razonamiento singular, partiendo de lo absurdo sobre los escombros de la razón, en un universo cerrado y limitado a lo humano, divinizan lo que los aplasta y encuentran una razón para esperar en lo que los desguarnea” (Camus, 2013 [1942]: 240).

lógica, importa no tanto por el resultado sino por la dignidad que confiere a quien la emprende.

La idea del arte como medio de salvación no es exclusiva del pensamiento del siglo XX, como ya hemos visto en Schopenhauer y Nietzsche. Sin embargo, en un panorama social tan convulsionado como el de la primera mitad del siglo se hace especialmente importante. Las búsquedas que ya describiera Ernesto Sábato en la “literatura del yo” desintegrado, son las mismas que propone Camus cuando concibe la creación como “el goce absurdo por excelencia” (Camus, 2013 [1942]: 299). Lejos de las tentativas por separar la obra de su creador, niega la posibilidad de un arte que se geste independiente de las experiencias del artista. En este sentido, concibe la obra de arte como “hecha siempre a la medida del hombre” (Camus, 2013 [1942]: 303).

Améry y la libertad del “suicidante”

El filósofo austriaco Jean Améry, un año menor que Albert Camus, traza una relación entre vida y muerte hasta cierto punto opuesta a la del autor francés. *En Levantar la mano sobre uno mismo*, de 1976, Améry justifica el suicidio como un acto de libertad individual y niega que la vida sea más valiosa que la muerte al afirmar que “la muerte voluntaria es un obstinado acompañante de la vida” (Améry, 2005 [1976]: 86). Esta idea, no cabe duda, es una anticipación de su suicidio en 1978.

Améry defiende el suicidio como un acto de libertad individual, no solo respetable sino necesario, en un mundo en descomposición como el que queda después de la Segunda Guerra Mundial. Para el filósofo vienés, sobreviviente del campo de concentración de Gurs, la espera de la muerte “natural” ejerce “solamente un tipo de acción pasiva [...]. Sin embargo la muerte voluntaria, al matarse a sí mismo, es actividad indiscutible” (Améry, 2005 [1976]: 23). Por tal razón, el suicida “habla por sí mismo, dice la primera palabra”, y, “es la muerte quien da la respuesta” (Améry, 2005 [1976]: 23). Su línea de razonamiento reivindica así la búsqueda de la muerte por mano propia porque se trata de una decisión tomada por un ser humano que obra definitivamente para acabar con algo que lo agobia, en clara relación con el nihilismo pasivo nietzscheano.

Para su argumentación Améry propone la siguiente denominación: *suicidio* es la muerte voluntaria; la persona que se mata es *suicidante*; y aquel que lleva en sí mismo la idea

del suicidio, tanto si se lo plantea para ejercerlo seriamente como si apenas reflexiona sobre ello, es *suicidario*¹¹. En su consideración, la vida de cada ser humano está expuesta a lo que llama *échec*, un término francés que puede significar fallo o fracaso, pero que Améry lleva más allá al sostener que se trata de una situación en la que el mundo desecha al individuo “antes que la muerte le apartara del mundo” (Améry, 2005 [1976]: 50), por lo que se trata de una “amenaza latente en el fondo de toda existencia” (Améry, 2005 [1976]: 51). Visto en detalle se trata de una definición similar a la que Camus da de absurdo, sin embargo donde el autor francés de *El mito de Sísifo* asegura que es deber del hombre vivir en el absurdo, o para este caso en el *échec*, Améry sostiene que aunque se puede vivir en él se hace de una manera deshonrosa que solo puede entender quien la vive. Así que “¿no es mejor anticiparse a la cuchilla que nos guillotina a todos? Replicar a todo *échec*, y por tanto al último, con un ‘No’ que reduce a silencio toda objeción” (Améry, 2005 [1976]: 52).

Llevar dentro la idea de la muerte, convivir con el *échec*, es sentir dentro de sí la “contradicción primigenia de la vida”, expresión similar a la de “pulsión de muerte” de Freud, que se refiere a la disyuntiva inevitable en todo ser humano entre un deseo de placer y un deseo de muerte. Sin embargo, según Améry, la expresión “pulsión de muerte” es inadecuada porque una pulsión no se dirige nunca al vacío sino que recuerda a la voluntad, en el sentido schopenhauariano; y como la muerte por mano propia es un salto al vacío que niega precisamente la voluntad de vivir no puede asociarse con un concepto como este. Por tal razón, Améry propone “inclinación a la muerte”, pues la “inclinación hacia algo supone también declinación respecto a otra cosa”, en este caso, “a la vida, al ser” (Améry, 2005 [1976]: 80).

Estar un paso más cerca de la muerte voluntaria es prepararse a responder la pregunta que ya formulara Camus: “¿la vida vale o no vale la pena vivirla?”. Pero no es sino hasta que se decide dar el salto que se responde verdaderamente a la pregunta ejerciendo la soberanía sobre la propia vida que la sociedad ha querido arrebatarle al individuo. Y es que para Améry la vida de cada individuo debería competirle solo a él, pero la sociedad busca disponer de ella por motivos de conservación de la especie y por prejuicios religiosos y éticos. Sin embargo, la muerte voluntaria es “una muerte libre y una cuestión altamente individual, que

¹¹ Nos creemos en lo cierto al afirmar que los héroes onettianos se encuentran todos en esta categoría, tanto los suicidas como los supervivientes.

no se lleva nunca al margen del contexto social, pero en la que *el ser humano está solo consigo mismo y ante la cual la sociedad debe callar*” (Améry, 2005 [1976]: 100). El prejuicio moral asociado al suicidio es un constructo social de quienes no entienden la situación del suicidante, y por tanto, no deberían tener la potestad de decidir por él. En este sentido, es una decisión personal que niega el *échec* de la muerte natural y al mismo tiempo niega a otros hombres la posibilidad de incidir en la vida de uno mismo. Porque el *échec* en Améry es tanto provocado por el mundo, tal cual es, como por la sociedad, por la forma como se concibe y por como obliga al individuo a integrarse en ella. De nuevo, donde la conciencia del absurdo para Camus da una posibilidad para la salvación individual en Améry “ilumina de manera terrible” (Améry, 2005 [1976]: 144) la condición humana, lo que hace insoportable la existencia. Por todo esto el suicidio que Améry pondera hace parte, al mismo tiempo, de los suicidios egoísta y anómico de los que ya hablara Durkheim.

Améry cierra el círculo trazado por el “héroe integral del monomito” porque el suicidante, según su argumentación, es un héroe en tanto asume la responsabilidad de decir la última palabra contra el *échec*. La decisión de quien levanta la mano contra sí mismo, que es definitiva y por tanto más valiosa, lo “convierte en una figura tan ejemplar como la del héroe”, porque, “aquel que huye del mundo no es peor que aquel que lo conquista; quizás, incluso, algo mejor” (Améry, 2005 [1976]: 67).

ESTUDIOS PREVIOS

Autores como Ángel Rama (1974), Mario Benedetti (1974), Marilyn R. Frankenthaler (1977), Fernando Curiel (1980), Hugo J. Verani (1981) y Fernando Aínsa (1990), coinciden en señalar que Juan Carlos Onetti es un reformador de la literatura latinoamericana en el siglo XX. Para estos críticos no cabe duda de que su obra es representativa de ese periodo en el que mengua la fe exacerbada en los progresos científicos y tecnológicos y emergen las reflexiones del Existencialismo sobre la imposibilidad del hombre para alcanzar la plenitud moral y espiritual. Como asegura Sonia Mattalia en *Onetti: una ética de la angustia* (2012), la obra de este escritor uruguayo

instaura una ética del malestar y de la angustia que, por una parte, despliega los conflictos de la subjetividad componiendo una contemporánea comedia humana, localizada en la cultura y en la coyuntura histórica latinoamericana de los últimos cincuenta años; por otra, elabora una ética de la escritura, en la cual la literatura se ratifica como espacio privilegiado para escenificar los conflictos en el fuero interior (73).

Esto se debe sin duda a que sus personajes hacen parte de ese grupo de hombres modernos que cambian paulatinamente los dioses del espíritu por los de la razón y la ciencia, que viven inmersos en una urbe deshumanizante y aterradora y que demuestran su torpeza para dirigir su vida por cuenta propia más allá de las ideas religiosas, políticas y científicas que proponen utopías como forma de salvación personal. Esto es un claro resultado de lo que acontece tras la pérdida de valores trascendentales que vaticina Nietzsche en el siglo XIX.

Marilyn R. Frankenthaler (1977) entiende que “la generación de Onetti se acerca a la problemática de la existencia del hombre en el mundo que se denomina existencialista en la literatura mundial” (27). Pero su obra no se detiene en el pesimismo sobre el futuro y sienta las bases de una literatura filosófica que se hunde en los problemas morales y espirituales del hombre moderno a partir de lo que Frankenthaler (1977) llama “situaciones límite”. En este sentido, Eduardo Thomas Dublé escribe en “Desesperación y creación” (1995) que

[c]onjuntamente con la asunción de paradigmas existencialistas en la representación de la realidad, en la literatura contemporánea se desarrolla una concepción estética que ve en el lenguaje artístico la única posibilidad de trascendencia hacia un sentido y, con ello, hacia la salvación existencial (7).

Es por esto que para Dublé no se puede entender la narrativa onettiana sin considerar el fenómeno cultural y filosófico del existencialismo, postura que nutre estética y filosóficamente su obra.

Poco después de Kierkegaard la idea de salvación se aleja de la epistemología religiosa o política, y bajo la fórmula de Schopenhauer y Nietzsche no se construye alrededor no de la redención espiritual o social sino sobre la base de una voluntad de supervivencia representada en la creación artística. De modo que el arte no es ya la simple expresión de un ser hipersensible o el trabajo de un artesano talentoso, sino una manifestación alegórica de la vida, y en todo caso una actividad creadora contra Dios. Esta noción, que aplica a gran parte del arte que se desarrolla en el contexto del siglo XX, es muy importante en la literatura de Juan Carlos Onetti porque su obra, sobre todo en la construcción psíquica de sus personajes, no puede entenderse sino en relación con ideas de salvación asociadas al proceso existencialista de reconstrucción alegórica del mundo, y por lo tanto sus personajes son héroes forjados en la “conciencia del absurdo”.

Para Mario Benedetti en “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre” (1974)

[e]n las novelas de Onetti es difícil encontrar amaneceres luminosos, soles radiantes; sus personajes arrastran su cansancio de medio noche en media noche, de madrugada en madrugada. El mundo parece desfilarse frente a la mirada (desalentada, minuciosa, inválida), de alguien que no puede cerrar los ojos y que, en esa tensión agotadora, ve las imágenes un poco borrosas, confundiendo dimensiones, yuxtaponiendo cosas y rostros que se hallan, por ley, naturalmente alejados entre sí (63-64).

Frankenthaler (1977) lo destaca por su parte al asegurar que la salvación en Onetti se da a partir de un ejercicio de creación, a menudo por medio de la escritura, que busca dar contenido a formas que suelen estar vacías. De alguna manera la creación en Onetti da sentido a existencias que parecen intrascendentes (153).

Camus sostiene que los grandes novelistas de la literatura moderna son “novelistas filósofos” porque “pensar es, ante todo, querer crear un mundo (o limitar el propio, lo que equivale a lo mismo)” (Camus, 2013 [1942]: 302). En este aspecto radica la similitud que se origina en los siglos XIX y XX entre literatura y filosofía. Ambas intentan llegar al fondo de los asuntos humanos más importantes, ya sea desde la creación vinculada con la alegoría

poética, ya sea con ejercicios de pensamiento que buscan respuestas a partir de una retórica argumentativa. Desde el centro mismo del siglo XX Camus llama la atención sobre lo arbitraria que resulta la “antigua oposición entre arte y filosofía” pues “[...] El artista, lo mismo que el pensador, se empeña y se hace en su obra” (Camus, 2013 [1942]: 302). De este tipo de artistas-filósofos Camus y Sartre son los más claros ejemplos en el siglo XX, al igual que Nietzsche y Dostoievski lo fueron en el siglo XIX.

Esta tentativa, valga decirlo, se configura en una literatura del “yo” que emerge de las profundidades del autor mismo y demuestra que la separación entre la obra y el autor que propusieron los filósofos y críticos del materialismo no coincide necesariamente con la realidad del proceso creativo. Así lo afirma Juan Carlos Onetti cuando dice en *Confesiones de un lector* (1995):

Es necesario que el personaje discrepe, sugiera, tenga sus pequeñas ambiciones de cambio. Pero es el autor quien dirá que sí o que no y el Juan o la María del drama no tienen otro recurso que someterse, obedecer y cumplir con lo que para ellos se determina. El autor es totalmente responsable del resultado y no cabe decir: «Si Hamlet no fuera tan indeciso...» Porque es vacilante por orden de Shakespeare, que lo quiso así, que lo hizo así (29-30).

Y Así lo señala Albert Camus cuando sostiene que “la idea de un arte separado de su creador no está solamente anticuada, sino que también es falsa” (2013 [1942]: 302). Por esta razón la literatura de Onetti no es apenas la demostración de la potencia creadora de un artista, sino que da forma al sistema de pensamiento de un filósofo moderno. En este sentido se lo puede comparar con Nietzsche, Dostoievski, Camus y Améry.

Características del héroe onettiano

En Onetti no se encuentra ya la noción del “héroe integral del monomito” que lleva a cabo una aventura con separación, iniciación y retorno por motivaciones altruistas. El héroe onettiano lo es en tanto asume de manera consciente el desarraigo y el aislamiento con respecto al resto del mundo. Para Alonso Cueto en *Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra* (2009) los personajes de Onetti son soñadores que habitan en un claroscuro, en una “mezcla de la oscuridad de su escepticismo y los golpes de luz propios del mundo de los sueños” (157). Allí reflexionan sobre la espantosa soledad que se da como consecuencia de sentirse absorbidos por la metrópoli, cosificados por una industria y una máquina aterradoras,

y amenazados por la inminencia del desamor, por la imposibilidad de la comunicación y por la decadencia que viene con la edad adulta (Rodríguez Monegal, 1974; Mercier, 1974; Frankenthaler, 1977; Curiel, 1980; Verani, 1981; Aínsa, 1990; Dublé, 1995; Cueto, 2009). Es a este propósito que Carace Hernández (1974) enumera cinco constantes que definen la obra de Juan Carlos Onetti: la ciudad ficticia de Santa María y sus habitantes; una “deidad demoníaca” como narrador que contribuye a configurar el mundo como un “juego gigantesco y absurdo cuyas reglas se intuyen oscuramente, pero no se dominan” (257); la isocronía o pendulación entre la realidad y el sueño, o entre la realidad y la ficción; el monólogo de los personajes como una forma de conectarlos con el pensamiento de ese narrador demoníaco; y un “universo cerrado” en el que “la realidad aparece difuminada y corregida en un efluvio permanente de poesía” (261).

Pero aunque la de Onetti no es ya la aventura del héroe clásico, su literatura se relaciona estrechamente con el mito en cuanto propone la creación de universos ficcionales que se solapan y reconstruyen la realidad. Como afirma Carlos Monsiváis (1980), “el tema de Onetti, sin duda, no es el apocalipsis sino el génesis, y lo determina no el fin de la raza sino el principio de la razón” (13). Se trata del mismo fenómeno al que Hugo J. Verani llama “ritual de la impostura”, y que describe como la creación de “un mundo mítico [...] en el cual el acto creador predomina sobre la reproducción pasiva de comportamientos y situaciones observadas en la vida misma” (Verani, 1981: 25). Y del tipo de escritura al que hace alusión Guido Castillo en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1974) cuando sostiene que la obra de Onetti, como toda auténtica literatura, es “escritura sagrada, testimonio escrito de una revelación salvadora, alegría gratuita y pura [...] que declara su amor por un simple existir, inocente, pertinaz, en la desgracia, la decrepitud, la repetición, el remordimiento y la muerte” (93).

El escritor filósofo no puede separar su postura ética de su visión estética, por esta razón Onetti configura su obra alrededor del absurdo existencial de Camus, a partir de la voluntad por llenar un vacío a través del arte de Schopenhauer y en la lógica de un nihilismo activo nietzscheano, pero sin condicionar la salvación al éxito real de sus héroes, sino a partir de su capacidad para inventar, mentir, reincidir y reflexionar, actos que en sí mismos configuran un gran acto de creación. Todo esto con un estilo

inusitado, infrecuente, intrincado a veces hasta la tiniebla, a menudo neblinoso y vago, pues nos sume en la incertidumbre sobre aquello que quiere contar hasta que lo que quiere contar es esa misma incertidumbre. Ese estilo es una creación personal sin la cual el mundo literario de Onetti no existiría y, en todo caso, sería irresistible por su pesimismo y negatividad. El estilo suyo lo crea, lo salva y lo redime a la vez (Vargas Llosa, 2008: 115).

Por tanto, los héroes onettianos que se salvan lo hacen merced a epifanías, en momentos de una racionalización implacable en los que ponen en tela de juicio el sentido mismo de un universo donde “el individuo concibe lo absoluto”, pero “la realidad responde con la finitud y precariedad de toda experiencia” (Martínez González, 2015: 161). Por esta razón, “Onetti subsana con la ficción el carácter incompleto de la vida, disloca y reinventa lo que sin la imaginación más libre y subversiva sería insoportable” (Martínez González, 2015: 161). De allí que la voluntad de creación sea el “signo total y unificador” de su obra (Verani, 1981: 26). Se trata del “nihilismo activo” de quien asume una posición pesimista con respecto al mundo pero con un pesimismo que deviene en acción efectiva. Así pues, los héroes de Onetti participan de universos dislocados:

Lo que está claro es que todos mis personajes tienen mal destino [...] noto más insistentemente la lucha del hombre contra el destino que siempre actúa en él, y la indudable, irreversible pérdida del hombre en esa lucha. Porque si no pierde en esta lucha lo hará en el combate definitivo el día de su muerte (Onetti, citado en Tovar, 1990: 21).

La lucha de sus personajes en contra del destino, como en la tragedia griega, es a pura pérdida. De allí que no sea el éxito lo que los dignifica sino la lucha misma, pues todos los caminos que llevan a la salvación están cerrados. Por eso el tema que anima toda su obra es el fracaso, especialmente ese que lleva a la muerte por mano propia. Como afirma Pinheiro Machado (2003), “[e]l fracaso al que están forzados estos personajes trasciende el ámbito individual: en él participa toda la especie humana, y como tal es absurdo, implicando la total imposibilidad de otorgar sentido a la existencia” (155). Sin embargo, aunque es terrible estar aquí, “yo decido el modo de ver y vivir este infierno” (Monsiváis, 1980: 12).

En Onetti se trata, entonces, una forma de pesimismo muy al estilo de Schopenhauer. También en él se da “el reconocimiento de la imposibilidad de modificar o mejorar la naturaleza humana”, pero se exige “tan pronto como se da esta comprensión, la aceptación de tal inevitabilidad y el poner en juego todos los resortes que permiten al hombre flotar

desilusionadamente en medio del dolor universal” (Ferrater Mora, 1965 [1941], Tomo 2: 410). Por tal razón, en los mundos dislocados que Onetti inventa

se entrecruzan y convergen varias constantes que pueden recogerse en dos vertientes generales. Por un lado, la renuncia o indiferencia total, el aislamiento del ser al no poder incorporarse al mundo, lo cual le lleva a un estado pasivo de enajenación [diría Camus “príncipe del espíritu”] o al suicidio. Por otro lado, las tentativas imposibles de liberación; el vuelo de la imaginación que conduce a la recreación de un mundo ilusorio o ideal, ya sea a través de una sucesión de evocaciones pretéritas –sueños, ensueños, amores, la edad de la inocencia- o ya por medio de desdoblamientos de la personalidad en un mundo ficticio (Verani, 1981: 33) [La información adicional es nuestra].

Es allí, en la disyuntiva suicidio/supervivencia, donde se cifra el sentido profundo de su literatura y su conexión con las filosofías de corte existencial. Onetti parte de la “conciencia del absurdo” que podemos leer en Camus para construir los arquetipos opuestos de un superviviente y un suicida, inspirados en una misma línea de pensamiento filosófico: aquella que lleva del estoicismo y el escepticismo al pesimismo, se complementa en el existencialismo y el absurdo, y pasa por el filtro del nihilismo pasivo y activo nietzscheanos.

La medida de la salvación en Onetti

Seguir vivo y tener una actitud reflexiva a pesar del divorcio entre el mundo y uno mismo es la medida de la salvación onettiana. Del mismo modo que en Camus, para Onetti no basta con que sus personajes sobrevivientes caminen y respiren. Sus héroes están profundamente rotos pero, al mismo tiempo, son dolorosamente lucidos, en especial por su disposición para reflexionar, narrar y crear. En consecuencia son hombres y mujeres que no escapan al nihilismo pero lo viven con la actitud del nihilista activo nietzscheano que se reusa a la quietud. Los suicidas, en cambio, son nihilistas pasivos que prefieren la quietud y tienden a aceptar la muerte con facilidad. Por esta razón cada suicida que decide abandonar de manera voluntaria su vida demuestra llevar consigo lo que Jean Améry (2005 [1976]) llama “inclinación a la muerte”. De allí que, como sostiene Catalina Quesada Gómez, en Onetti “prima la noción eutanásica de los estoicos, de que más vale partir si el dolor es demasiado grande, si la vida no merece tanta pena” (Quesada Gómez, 2009a: 48). Por eso el suicidio en su obra no pasa por el filtro moral del bien contra el mal. Dicho de otro modo, sus denominaciones morales no tienen como propósito dividir al mundo entre el negro y el

blanco. En su literatura no hay críticas morales al suicida sino tentativas por comprender las causas que lo llevan a ello.

No cabe duda de que el siglo XX fue el momento para la constitución de una nueva forma de sentir y recrear el mundo, de entender la vida y la muerte y de reflexionar en la soledad de la creación artística. Para ser coherente con su tiempo, el héroe moderno

no puede y no debe esperar a que su comunidad renuncie a su lastre de orgullo, de temores, de avaricia racionalizada y de malentendidos santificados. “Vive -dice Nietzsche- como si el día hubiera llegado”. No es la sociedad la que habrá de guiar y salvar al héroe creador, sino todo lo contrario. Y así, cada uno de nosotros comparte la prueba suprema –lleva la cruz del redentor-; no en los brillantes momentos de las grandes victorias de su tribu, sino en los silencios de su desesperación personal (Campbell, 2014 [1949]: 419).

Juan Carlos Onetti es moderno no solo porque trata temas que se consideran como tal, o porque el enfoque que da a su tratamiento coincide con las formas estilísticas de su generación, sino porque su obra representa, en forma y contenido, la convergencia de fuerzas intelectivas y la disyuntiva vida/muerte que fueron rasgos esenciales del arte en el siglo XX. Y es que la muerte por mano propia en la literatura onettiana no es apenas la consecuencia de vivir en un mundo caótico e incomprensible. Es cierto que el peculiar universo construido por su pluma desencadena reacciones suicidas que no sorprenden en algunos de sus personajes, pero no se puede desconocer que el universo onettiano está construido de manera que sean los personajes supervivientes y no los suicidas quienes tengan un papel protagónico. Por eso el suicidio, a pesar de lo que pueda parecer, no es el elemento que determina el sentido de su obra. Ya lo señala Catalina Quesada Gómez (2009a),

a cualquier lector de Onetti le sorprende que sus personajes no opten por el suicidio en mucha mayor medida de lo que lo hacen, inmersos, como están, en esos universos ahitos de fracaso que son los onettianos. [...] Lo cierto es que, pese al desgaste, al desconsuelo, a la decrepitud, al óxido que exuda su obra, el relato de esa aventura humana posee no poco [...] de celebración de la supervivencia (39).

Así que su mundo no es únicamente uno en el que se configuran las circunstancias ideales para la caída en desgracia. A pesar del desgaste y el desconsuelo que atraviesa de principio a fin su obra el mismo mundo en el que los personajes suicidas se debaten les deja entrever otra posibilidad. En esa carrera que los precipita al abismo quien se deja arrastrar con

sumisión siempre llega primero; por el contrario, y como en el poema de Dylan Thomas, el superviviente se niega a entrar “con calma en esa buena noche” porque “rabia contra el morirse de la luz” (Thomas, 2014: 393). De manera que el sentido de la obra de Juan Carlos Onetti, en tanto manifestación del desbarajuste interno del hombre moderno, sobrepasa por mucho la forma anecdótica de sus historias. La muerte por mano propia dice tanto de los suicidas como de los supervivientes, pues aunque unos y otros están condenados a un fracaso que parece inevitable, lo cierto es que el suicida tiende de buena gana a la resignación o a la evasión. En cambio, “[l]os héroes de Onetti tienden a ser soñadores ambiciosos, pero incompetentes, con una propensión llamativa a la planificación detallada y al fracaso, con una especie de utopismo que igual puede ser de gran empresa capitalista que de reforma social” (Muñoz Molina, 2009: 34). De allí que el héroe onettiano “carece de semejanza con el héroe ideal postulado en estéticas del pasado” (Frankenthaler, 1977: 59), y a la manera del héroe moderno, “vive en una permanente disyunción entre su inscripción en el mundo y su inscripción privada, centralizada en lo sentimental” (Mattalia, 2012: 47).

Alcanzar el éxito, conseguir el amor o sentir la felicidad no determinan la supervivencia. Estar vivos a pesar del fracaso es lo que caracteriza a los héroes supervivientes de sus historias. “Onetti devuelve el golpe, conspira contra la vida” (30), escribe Fernando Curiel (1980), y se salva en franca lucha, o se salva mientras lucha, porque negar el combate implica negar la vida. Por eso Emir Rodríguez Monegal en “La fortuna de Onetti” (1974), resalta el “ímpetu vital” que caracteriza a sus héroes. Es en este sentido que Hugo J. Verani equipara su obra a la de grandes renovadores de la literatura del siglo XX como Joyce, Proust, Huxley, Mann y Gide. En la obra de estos autores, dice Verani, se concibe el arte como “una defensa contra el caos y el derrumbe del mundo” (1981: 23).

Ante la perspectiva de un mundo en decadencia la literatura de Juan Carlos Onetti se ciñe a la desventura para dejar solo en pie a los personajes mejor preparados para crear mundos posibles y así vender cara su derrota. Por esto en uno de sus artículos publicados en *Marcha* bajo el seudónimo de “Periquito el Aguador”, el autor uruguayo asegura que tiene “una ciega, gozosa y absurda fe en el arte, como en una tarea sin sentido explicable; pero que debe ser aceptada virilmente, porque sí, como se acepta el destino” (Onetti, 1975: 22).

Dice Edwar Said que leer es “el acto de adoptar en primera instancia la posición del autor, para el que escribir consiste en tomar una serie de opciones y decisiones que se

manifiestan en las palabras”. Y acto seguido, concluye que “ningún autor es soberano absoluto ni se encuentra al margen de la época, el lugar y las circunstancias en que vive” (Said, 2006: 86). No es de extrañar, por tanto, que Mario Vargas Llosa asegure que

[e]scribir era, para Onetti, no una “evasión”, sino una manera de vivir más intensa, una hechicería gracias a la cual sus fracasos se volvían triunfos. Por eso, toda su vida insistió en que la literatura no podía ser un mero oficio, una profesión, menos aún un pasatiempo, sino una entrega visceral, un desnudamiento completo del ser, algo que tenía más de sacrificio que de trabajo, que se llevaba a cabo en la soledad y sin esperar con ello otra recompensa que saber que, escribiendo, le sacaba la vuelta a la puta vida (2008: 226).

Llevado hasta el límite de sus energías el hombre debe enfrentar una circunstancia que le es desfavorable para escoger entre una opción que lo ayude a sobreponerse y otra que le permita acabar definitivamente con la vida que lo angustia. En esta disyuntiva se sumen los personajes en la obra de Onetti: optar por un alivio que puede ser definitivo pero que terminará en la muerte, o continuar viviendo a pesar de la decrepitud y el desgaste en un mundo que se sabe absurdo. Esta circunstancia marca ante todo su postura ética y filosófica.

Pinheiro Machado asegura que “[e]n la obra de Onetti, la angustia interior de los personajes está determinada por su incapacidad de trascender sus circunstancias” (2003: 162). De manera que para sobrevivir, dice Juan Manuel Molina en *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti* (1982), el hombre debe ser “capaz de asumir su verdadero destino” (126). Por eso el escritor uruguayo traza una relación discursiva entre los personajes para construir una reflexión sobre la vida y la muerte a partir de recursos antitéticos: la idea de la vida y la muerte como extremos fundamentales de un todo llamado existencia, la noción del mundo como un conjunto de alegrías y tristezas contrapuestas pero simultáneas, el miedo y la entereza para aceptar el propio destino y una relación estrecha entre realidad y ficción.

Capítulo 1

LA LITERATURA COMO SALVACIÓN EN LA VIDA BREVE

La vie est brève
un peu d'amour
un peu de rêve
et puis bonjour.
La vie est brève
un peu d'espoir
un peu de rêve
et puis bonsoir¹²

(Onetti, 2007 [1950]: 210).

1.1. Juan María Brausen: “héroe integral del monomito” y “hombre creador-absurdo”

El acto de creación en *La vida breve* (Onetti, 1950) tiene como propósito salvar al hombre del caos del mundo. Juan María Brausen, su personaje principal, sufre la pérdida de todo cuanto posee cuando su esposa Gertrudis es sometida a una ablación de mama. Esta operación ejerce una grave influencia en la autoestima de la mujer que la lleva a buscar en su pasado, en la casa y la ciudad de su infancia una forma de restituir lo perdido. Brausen reacciona a esto sustrayéndose paulatinamente a la realidad, primero al imaginar una vida para las voces que escucha a través de la pared, en el apartamento contiguo habitado por una prostituta apodada la Queca; y luego, al crear para sí dos álgos que le sirven como una válvula de escape a la problemática de su vida, y como una forma de recobrar lo perdido mediante la creación de dos universos ficcionales: el primero apuntalado en la máscara de Juan María Arce, a través de quien experimenta, como en una fiesta de disfraces, la vida de un proxeneta en el apartamento de la Queca; y el segundo a través de Díaz Grey, un doctor que hace parte de un guion para cine que Brausen está escribiendo y trafica con morfina en la ciudad de Santa María. El protagonista de la obra de Onetti busca salidas a partir de simulacros o ejercicios de ficcionalización. Desde allí cambia su vida, la reinventa o reconstruye cada vez que se vuelve obtusa. No lo arrastra por completo el agotamiento porque está dispuesto para volver a empezar.

¹² “La vida es breve/ un poco de amor / un poco de ensueño y después buenos días. / La vida es breve / un poco de esperanza / un poco de ensueño / y después buenas tardes” (Traducción de Alejandra Sánchez Kornfeld, tomada de “Realidad y ficción”, 2013).

La vida breve es sin duda la obra formal y conceptualmente más ambiciosa de Juan Carlos Onetti. Allí demuestra una destreza notable para “crear”¹³, y el término no es en absoluto arbitrario, un universo en el que, a partir de tres caminos claramente diferenciados, representados por tres personajes que hacen parte de la misma existencia vital, construye una ficción a tres bandas. Pero los tres escenarios se solapan, de tal modo que comparten espacios topográficos: Juan María Brausen habita en principio en Buenos Aires, ciudad en la que cumple el papel de Brausen o Arce, según si está en su apartamento o en el apartamento contiguo, y mientras se desenvuelve en el mundo “real” se desplaza imaginariamente hasta Santa María, ciudad inventada parcialmente por él en un guion para cine que nunca terminará de escribir, donde vive de manera vicaria a través del médico Díaz Grey. Al final, en un ejercicio sobresaliente de intercambio entre realidad y ficción, Brausen se desplaza hacia Santa María, mientras que Díaz Grey viaja hasta Buenos Aires. En la yuxtaposición de estos espacios se desdibuja el contorno que delimita la realidad objetiva. Cada “lugar” posee los elementos de verosimilitud y plausibilidad que necesita para ser considerado una “realidad trascendental”¹⁴, con leyes propias. De esta forma, *La vida breve* supone la creación de una realidad ficticia que pasa a coincidir con la realidad misma, en una lúcida apología del triunvirato entre escritor, personaje y lector.

En virtud de su vocación fundadora, Juan María Brausen es el héroe de la literatura onettiana que mejor representa al héroe como “encarnación de Dios”, como “ombligo del mundo”, y como “símbolo de la creación continua” (Campbell, 2015 [1949]: 56). Brausen inaugura Santa María en la literatura de Onetti, ciudad donde se desarrollará gran parte de la obra del escritor uruguayo, y se constituye en lo que Joseph Campbell llama héroe “fundador de ciudades” (Campbell, 2015 [1949]: 343). En un tono similar, Eduardo Thomas Dublé dirá en “Desesperación y creación” (1995), que “[l]os mitos sustentadores del relato en *La vida*

¹³ Tales son las palabras que Hugo J. Verani utiliza para describir la obra de Onetti. Escribe Verani que “Toda auténtica obra de arte aporta una visión del mundo y revela, en última instancia, un sentido moral, pero la nota distintiva del arte narrativo de Onetti no reside en el testimonio ético o circunstancial, sino en la consciente presentación de su obra como un acto creador” (1981:24). Sin embargo, no estamos del todo de acuerdo con Verani cuando no atribuye a la obra de Onetti gran importancia como testimonio ético. Sin duda lo que Onetti propone es una posibilidad de salvación personal que va de la mano con el ejercicio artístico de reconstrucción del mundo, y según vemos, en esta posibilidad hay ya una concepción ética del mundo que aboga por la salvación existencial en un universo sumido en el caos.

¹⁴ En términos de Mukarovsky (2000), una realidad intencional, es decir, toda aquella que obedece a una construcción premeditada, puede convertirse en una realidad trascendente, esto es, una realidad que obedece a categorías de falso y verdadero, susceptible de ser considerada real en un plano físico.

breve son los cosmogónicos: especialmente los de la creación del mundo y del fin del mundo. Toda la secuencia narrativa de la muerte gradual de Brausen y de sus sucesivas transformaciones y desdoblamientos se estructuran sobre la base de los paradigmas míticos del fin del mundo y, también, de la muerte y resurrección” (15). No obstante, por las dinámicas particulares que impone el contexto social y humano de los universos creados por Onetti, el héroe de *La vida breve* se aleja de la concepción de “héroe integral del monomito” de Campbell para adaptarse a una noción de héroe moderno, con la carga de humanidad desgastada que impone el siglo XX, y con la actitud filosófica de lo que aquí hemos llamado “hombre-creador absurdo”. Aunque en las ficciones de Onetti todas las empresas que sus personajes emprenden están destinadas al fracaso, en un mundo que se sume en el caos el protagonista de su obra se convierte en creador y asume la responsabilidad de rehacer su mundo.

Por tal razón, para Hugo J. Verani (1981) *La vida breve* es, ni más ni menos, la novela “donde se manifiesta más claramente el principio que confiere continuidad artística a toda su obra narrativa: la concepción de la literatura como un acto de fundación de un universo verbal propio” (94). De allí que la salvación en la novela goce de un rasgo adicional: se gesta en la creación literaria, lleva al desdoblamiento del creador en su creación, y se cumple con la muerte simbólica del hombre-creador y su disolución efectiva en los personajes que ha creado, y que, finalmente, terminarán reclamando para sí mismos autonomía.

El afán de Brausen por crear un mundo que sustituya al que se derrumba hace las veces de exhortación al movimiento en oposición a una quietud suicida: el personaje actúa aunque el resultado casi siempre es el fracaso porque el paroxismo equivale a la muerte. Así, Brausen es el arquetipo del superviviente, del héroe absurdo onettiano, y del “hombre-creador absurdo” que se opone al *échec*.

1.2. La reconstrucción literaria de la realidad

Empecé a dibujar el nombre de Díaz Grey, a copiarlo con letras de imprenta y precedido por las palabras *calle, avenida, parque, paseo*; levanté el plano de la ciudad que había ido construyendo alrededor del médico, alimentado con su pequeño cuerpo inmóvil junto a la ventana del consultorio; [...] tracé las manzanas, los contornos arbolados, las calles que declinaban para morir en el muelle viejo

La vida breve
(Onetti, 2007 [1950]: 344).

Juan María Brausen habla en este epígrafe y expone el aporte más importante de la obra de Juan Carlos Onetti para replantear los conceptos de ‘realidad’ y ‘ficción’ en el arte: la creación de universos de ficción que se yuxtaponen a la realidad efectiva de sus creadores. En *La vida breve* Onetti hace uso de algunas herramientas narrativas que contribuyen a la unión de los universos ficticios y la “realidad real”. De suerte que, cuando Brausen dibuja el nombre de Díaz Grey y describe las calles y avenidas de Santa María, esa ciudad que se encuentra a caballo entre la realidad y la literatura, reconstruye de alguna manera su propia vida en un plano de ficción. “El talento del maestro”, asegura Campbell, “es la libertad para atravesar en ambos sentidos la división de los mundos” (2015 [1949]: 258). Por supuesto, esta es una característica que ha sido estudiada en detalle en obras de otros autores¹⁵. A la luz de estos estudios la crítica literaria ha sugerido los términos de “metaficción” y “metanovela” para nombrar esta técnica narrativa y las novelas que la tienen como elemento constitutivo. Se trata de obras que tienen como eje fundamental una reflexión alrededor de la realidad tal y como se concibe, y la posibilidad de que esta sea también ficticia; y que se desarrollan a partir de un ejercicio literario de autorreflexión que tiene como objeto pensar el oficio mismo de escribir. Como afirma Hugo J. Verani, en *La vida breve* “[la] ficción se bifurca incesantemente en variaciones del diseño original y los personajes configuran su propia situación en nuevos planos imaginarios, se convierten, a su vez, en creadores de otro mundo ficticio” (1981: 42).

Los problemas que implica hablar de “realidad” y “ficción” en literatura son evidentes. No obstante, en obras como esta es necesario asumir una postura de ambigüedad teórica en este aspecto, pues la novela misma propone, y cumple empíricamente, el desmoronamiento de las categorías ontológicas de la realidad y la ficción. Por esta razón en *La vida breve* se pueden identificar por lo menos tres universos narrativos (cuatro si se cuenta la realidad concreta de Juan Carlos Onetti como escritor del texto). En principio, tenemos el

¹⁵ Por ejemplo en *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo xx* (2009b), de Catalina Quesada Gómez, donde se analizan las obras de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso, Ricardo Piglia y Héctor Abad Faciolince.

universo de Juan María Brausen, publicista bonaerense casado con Gertrudis; luego a Juan María Arce, situado en el mismo universo de Brausen pero con una personalidad y actitud distintas a las suyas; y por último está Díaz Grey, quien habita en un universo enteramente ficcional, creado a partir de la verdadera ciudad de Santa María. De manera que si la realidad es el universo de Brausen, y la ficción el de Díaz Grey, entonces Arce se sitúa en una suerte de estadio intermedio, donde es al mismo tiempo real y ficcional. En consecuencia, Brausen es viviente, creador y actuante.

La realidad en la literatura de Onetti es subjetiva. El mundo imaginario de Brausen es también la realidad, de manera que es “imposible distinguir con precisión los límites de lo real y lo imaginario; se invierte la relación de dependencia entre las dos esferas de la realidad y se configura otro plano de lo real que termina por desplazar a la conciencia que le diera vida” (Verani, 1981: 104)¹⁶. Hugo J. Verani llama a esto “novela de la novela” (1981: 104), un concepto que se asemeja a lo que Dällenbach (Quesada Gómez, 2009b), llama “relato especular” o *Mise en abyme*¹⁷, es decir: un relato que se da al interior de otro, y que funge como la representación de una realidad interna, la de la creación, pero que al mismo tiempo hace guiños a una realidad externa, la del lector. Bourneuf llama al mismo procedimiento “engaste o narración encuadrada” (citado en Sánchez Kornfeld, 2013: 176). De allí que pueda decirse que la realidad y la ficción en la novela son al mismo tiempo internas y externas: ambas pueden ser ficción, pero al mismo tiempo ambas pueden ser realidad: Brausen, sumido en el guion que está escribiendo, viviendo como si fuera en carne propia los avatares de la historia del doctor Díaz Grey; y al mismo tiempo asumiendo a partir de un acto performativo el papel de Arce, proxeneta abusador con ínfulas de asesino. Juan Manuel Molina en *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti* (1982) asegura, a este respecto, que en *La vida breve*, Santa María representa “la posibilidad de anular las disyuntivas, de no tener que elegir esto o lo otro, sino poder tomar a la vez esto y lo otro” (114).

¹⁶ Emile Cioran dirá en *La tentación de existir* (2002 [1956]), que “[n]o hay obra que no se vuelva contra su autor: el poema aplastará al poeta, el sistema al filósofo, el acontecimiento al hombre de acción” (5).

¹⁷ Catalina Quesada Gómez define *Mise en abyme* así: “Se trata, en definitiva, de la inclusión de una historia dentro de otra, pero estableciendo una correspondencia entre los narradores, creando una analogía entre la estructura de la obra interna y la que la contiene, con la particularidad de que esa segunda historia ha de influir o *volverse* sobre la primera (de ahí su reflexividad)” (2009b: 46).

La característica que aquí se describe es recurrente en la literatura moderna, aunque no puede afirmarse de ninguna manera que le es exclusiva. Ya en *La Odisea* de Homero pueden encontrarse elementos de autoreflexión, simultaneidad de tiempos y espacios en la narración, y además, relatos que se construyen al interior de otros. Pensemos, por ejemplo, en el canto VIII. Allí se relatan las proezas de Odiseo ante un grupo de feacios en la isla de Esqueria. Demódoco, aedo de Alcínoo, rey de Esqueria, relata la historia del rey de Ítaca acompañado por una citara sin saber que, embestido en harapos, Odiseo está presente en el grupo de invitados que escuchan la historia y hacen parte de las libaciones a los dioses. Con el canto de Demódoco, que hace apología a la ferocidad y el valor de Odiseo y Aquiles en la guerra de Troya, se marca un punto de contacto entre una narración situada temporalmente en el presente y una que se sitúa en el pasado. Odiseo llora ante el recuento de sus proezas por boca del aedo, momento en el que se rompe el paradigma de realidad y ficción narrativa porque el héroe griego es al mismo tiempo un personaje del canto de Demódoco y un hombre de “carne y hueso” que escucha el canto.

Pero la realidad no se ve reflejada en la literatura como un espejo que se pasea a lo largo de un camino. En “La palabra en la vida, la palabra en la poesía” (1996), Mijaíl Bajtín escribe que “la palabra está lejos de reflejar la situación extraverbal de la misma manera como un espejo refleja un objeto” (115). De manera que si hay referencialidad en la literatura no está dada en los fáciles términos del reflejo, sino en un complejo intercambio alegórico en el que los elementos han pasado por el filtro de la simbolización. De allí que la ficción en Onetti siempre se les ofrece a sus lectores como ficción, pero sus constantes juegos con la definición ontológica de realidad plantan una semilla de duda que obliga al lector a intervenir en la constitución de la “realidad” literaria particular de la obra. Sus personajes, en consecuencia, poseen una noción de realidad desarrollada empíricamente, susceptible de cambiar y adaptarse a las novedades del entorno y a los influjos de la imaginación.

Paul Ricoeur en *Del texto a la acción* (2011) reflexiona sobre esta característica de la creación literaria que la hace especialmente útil para modificar la noción de realidad cuando afirma que el lenguaje poético exige que “reconsideremos nuestro concepto convencional de verdad, es decir, que dejemos de limitarla a la coherencia lógica y a la verificación empírica, para que pueda tomarse en cuenta la pretensión de verdad vinculada con la acción transfiguradora de la ficción” (27).

Así que realidad y ficción no tienen por qué diferenciarse efectivamente porque están concebidas como un complejo entramado de redes simbólicas que se entrecruzan de la misma manera que los hilos en un tejido. Lejos de las oposiciones teóricas entre verdad y mentira, en *La vida breve* los hilos se solapan de tal manera que no se da entre ellos una distancia efectiva; por tanto, para pasar de una a otra no hace falta otra cosa que un cambio sutil de perspectiva. Es por ello que en la obra de Onetti la realidad se presenta ante nosotros (sus lectores, y también sus personajes) incompleta, como la sustracción en *gestalt* de una imagen que nos es negada por completo.

En *La vida breve* las voces que se escuchan lejanas, distorsionadas a través de un muro, son como sombras de seres humanos completos que aunque los representan no hacen justicia a la existencia vital de la que emergen. “Mundo loco”, dice la voz de la Queca en la habitación contigua. Aquel mundo loco al que ella pertenece entra en contacto con el mundo de Brausen, aunque se distancia por el tipo de seres que contiene. La cotidianidad de estos seres: prostitutas, clientes y proxenetas, es precisamente lo opuesto a lo cotidiano de Brausen, es decir, opuesto a lo que este concibe como la realidad. No es difícil entender, entonces, la relación entre realidad y ficción como algo que no se da de manera unilateral. “Si alguien escuchara con atención al otro lado de la pared”, reflexiona Brausen, una vez ha pasado a la habitación vecina y ha entablado una relación con la mujer que antes imaginaba, “terminaría por saber con quién está ella; el sonido de su risa y las palabras que dice irían delimitando mi silencio y mi quietud, harían, finalmente, el vaciado de mi cuerpo, mi cara y mis manos en el sillón” (Onetti, 2007 [1950]: 132). Realidad y ficción se encuentran, sin distinciones, de ambos lados de la pared, y la voz tiende puentes entre dos mundos moralmente en conflicto. De esta manera, Onetti sitúa una barrera entre Brausen y la Queca que, lejos de ser un mero obstáculo físico, se presenta como una alegoría del ejercicio metaficcional de creación literaria.

Se puede afirmar que *La vida breve* pertenece a lo que Steven Kellman llama “novela que se construye a sí misma”, es decir que

a la vez que simula estar contando la historia de su vida, o la historia de cualquier vida, el escritor ficcional puede al mismo tiempo contar la historia de la historia que está contando, la historia del lenguaje que está manipulando, la historia de los métodos que usa, la historia del lápiz o de la máquina de escribir que está utilizando para escribir su historia, la historia

de la ficción que está inventando e incluso la historia de la angustia (o la alegría, o repugnancia, o euforia) que siente mientras escribe su historia (Citado en Quesada Gómez, 2009b, Nota 14: 29).

Definición similar a la que usa Jean Ricardou para “texto productor” (Verani, 1981: 95). En la historia de un hombre que escucha a una mujer hablar de su vida, y que luego inventa a partir de lo que ha escuchado una forma física y una historia que coincidan con lo que imagina, hay una reflexión sobre el oficio de escribir. Es esta la situación que nos describe Brausen no bien empezada la novela:

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. *Escuché* distraído, las frases intermitentes de la mujer, sin creer en lo que decía (Onetti, 2007 [1950]: 13). [La cursiva es nuestra].

De las palabras pronunciadas por la mujer nacen suposiciones que acompañan los sonidos y las voces de quienes no se pueden ver ni se conocen. Brausen *imagina* a partir de lo que *escucha*, y supone en la mujer una actitud que *debe* estar en relación a lo que ha inventado para ella. Conceptos todos que remiten a un ejercicio de reconstrucción imaginativa, al uso de la hipótesis en la constitución de la realidad y a la imaginación como una fuerza que reconfigura la realidad misma. De manera que la historia de Brausen y la Queca inicia en el momento en que él reconstruye para sí la supuesta realidad de ella a partir de un ejercicio de imaginación de vital importancia en toda la obra onettiana. “Esa profunda interacción entre dos planos”, escribe Hugo J. Verani, le permite al narrador “imaginarse mundos que cobran entidad autónoma dentro del ámbito ‘real’ de la novela” (1981: 42). Al dar a ambos planos autonomía, se constituye cada uno ya no en un mundo de ficción sujeto a la realidad de su creador, sino en una “realidad” en sí misma. Por ello, la imaginación creadora de Onetti

es una proyección de su circunstancia vital; ese mundo ficticio que se forja en *La vida breve* y que al principio lo concibe Brausen como evasión de su vida sórdida, se transforma en una proyección de una realidad profunda, síntesis de todas las situaciones límites de la obra de Onetti (Verani, 1981: 43).

Pero así como la voz de la Queca ayuda a construir una ficción simultánea a la realidad, la presencia de Gertrudis se convierte en un estímulo para la creación. De nuevo, el ejercicio de creación parte de la realidad (Gertrudis y la falta de su seno), y se extiende hasta la literatura (la invención de Elena Sala, como una suerte de combinación entre Gertrudis y la Queca; y la invención de Díaz Grey, como una conjunción entre el médico que opera a Gertrudis y Brausen mismo):

En algún momento de la noche, *Gertrudis* tendría que saltar del marco plateado del retrato para aguardar su turno en la antesala de *Díaz Grey*, entrar en el consultorio, hacer temblar el medallón entre los dos pechos, demasiado grandes para su reconquistado cuerpo de muchacha. *Ningún ruido en el departamento vecino*. 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 la Gertrudis de la fotografía. (Onetti, 2007 [1950]: 45-46) [La cursiva es nuestra].

Aquí están simultáneamente los tres universos que componen *La vida breve*: el de Juan María Brausen, autor de un guion para cine, y su esposa Gertrudis, mujer aún joven recién sometida a una ablación de mama; el de Díaz Grey y Elena Sala, médico y paciente de una ciudad hasta cierto punto inventada, que representan literariamente a los dos primeros; y el del departamento vecino, lugar en el que vive la Queca y que posteriormente servirá a Brausen de escenario para la creación de Juan María Arce. Finalmente, Brausen une sus nombres a los de los personajes inventados, como para que no quede duda de la relación que hay entre todos ellos: “Entraría sonriente en el consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala” (Onetti, 2007 [1950]: 47).

Es notable hasta qué punto puede complejizarse el paralelismo de los universos de ficción en la novela si pensamos que el mismo Juan Carlos Onetti hace una aparición en ella. En “Primera parte de la espera”, quinto capítulo de la segunda parte de la novela, Onetti hace las veces de arrendatario de Brausen:

[...] el hombre que me había alquilado la mitad de la oficina —se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejada adivinar que solo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos- [...] Onetti 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 (Onetti, 2007 [1950]: 265-266).

Su presencia, así, tiende un puente que une el universo de Brausen con el universo de Onetti, de la misma manera que la novela tiende un puente entre el universo de Díaz Grey y el de Brausen. La realidad del lector, en este caso, se vuelve también una realidad hipotética si entendemos que es la misma del Juan Carlos Onetti que escribe la obra. Así, la historia que busca contar Onetti no se separa completamente de la realidad trascendental en la que él mismo y sus lectores habitamos.

Así queda ejemplificado lo que Fernando Curiel llama “correspondencia entre los sucesos del guion y la vida” (1980: 213). A propósito de lo cual el mismo Onetti asegura que aunque Brausen se da cuenta de que el guion no sirve precisamente como guion “sí le sirve a él [...] como desapego de la realidad”, para hacer “lo que se le dé la gana, fabricar Santa María” (Curiel, 1980: 216). Esta idea es fundamental si se tiene en cuenta que en el universo literario de la novela Santa María es un lugar real. Sin embargo, la Santa María que habitan el doctor Díaz Grey y Elene Sala es ficticia, creada a partir del recuerdo de Brausen pero modificada en razón de sus deseos. De suerte que la ciudad se ubica geográficamente en la realidad de Brausen, pero la habitan seres que emanan de su imaginación, de la misma manera que Brausen emana de la imaginación de Juan Carlos Onetti a pesar de existir en una ciudad real: Buenos Aires.

Y es que si la transición entre seres ficticios y seres reales es notable, lo es también la yuxtaposición de lugares que, finalmente, terminan por intercambiarse. Buenos Aires se asume desde el inicio de la novela como la realidad, como el lugar en el que existen los hombres y mujeres de “carne y hueso” que cohabitan con Brausen. En Santa María, en cambio, se concentra su virtud creadora. Sin embargo, en un entrecruzamiento que borra las fronteras de la realidad y la ficción, al final de la novela Díaz Grey viaja hasta Buenos Aires y Brausen viaja hasta Santa María. La realidad y la verdad quedan entonces en entredicho porque este intercambio nos da dos posibilidades: la de asumir ambos lugares como reales o la de asumirlos como ficticios. Sin importar la opción por la que optemos, no puede negarse el importante valor de alegoría que dicho intercambio supone. Olvidemos por un momento la idea de autonomía del personaje literario y pensemos en lo que este movimiento de traslado representa: Juan María Brausen se sumerge en el universo que ha creado hasta hacerlo

coincidir con la realidad en la que existe como hombre, y Díaz Grey sobrepasa los límites de la ficción en la que ha sido creado para hacer parte del universo de su creador.

Escribe Catalina Quesada Gómez que la metaliteratura es “literatura de literatura”, es decir que “la metaficción incluye el hecho o proceso literario como tema” (2009b: 14). En obras de estas características es posible encontrar unos rasgos de autoreflexión que, si bien no son un invento moderno, han encontrado importantes exponentes en los escritores del siglo XX. De allí que emerjan una serie de denominaciones que buscan catalogar la creación literaria contemporánea a partir de sus sutilezas y diferencias con respecto a la literatura tradicional. Si seguimos este principio, podemos afirmar que *La vida breve* establece un ejercicio de autoreflexión en el que, a partir de las voces que se presentan al personaje narrador desde el otro lado de una pared, y por medio de un proceso imaginativo que se muestra en un paralelo innegable con el proceso mismo de escritura, Brausen crea una ficción inspirada en la realidad, inmerso como está en la ficción que ha inventado el escritor, Juan Carlos Onetti.

Esta participación del narrador en el proceso de creación es un rasgo distintivo de lo que se conoce como “sobreficción”. A este respecto, escribe Raymond Federman que

[1]la única ficción que todavía significa hoy es ese tipo de ficción que trata de explorar las posibilidades de la ficción; el tipo de ficción que desafía la tradición imperante; el tipo de ficción que constantemente renueva nuestra fe en la imaginación del hombre y no en la visión distorsionada de la realidad que tiene el hombre –que revela su irracionalidad más que su racionalidad (Citado en Quesada Gómez, 2009b: 28).

Por tal razón, la metaficción en la novela de Onetti no es una mera técnica de creación artística, ni un rasgo puramente estilístico, sino una forma de narración incluyente que tiene como propósito exhortar al lector a ponerse a sí mismo en cuestión a través de su inclusión como ente activo al interior de la obra. Buscar lo completo, atreverse a asumir todas las posibilidades, a vivir todas las vidas, y a tomar al mismo tiempo y sin distinción todos los caminos, es en definitiva lo que exige Juan Carlos Onetti a sus personajes, y por extensión, a sus lectores. Y aunque el proceso imaginativo que lleva a Brausen a rehacer el mundo podría parecer un acto de evasión de su realidad objetiva personal (del mundo empírico en el que su esposa, por la falta de su pecho, se muestra también como un ser incompleto), lo que se da realmente es un intercambio en el que se proyecta y se recibe algo, y en el que cada

personaje, nacido de la pura imaginación o en contacto directo con la realidad, se hace dueño de su universo y vive para descubrir lo que hay del otro lado de la pared.

1.3. La literatura como salvación

Pero yo tenía entera, para salvarme, esta noche de sábado; 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; si escribía una sola frase, tal vez [...] Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo

La vida breve

(Onetti, 2007 [1950]: 44).

Toda la propuesta estética y ética de *La vida breve* se encuentra condensada en Juan María Brausen. Primero, porque en su alternancia entre realidad y ficción se nota el ejercicio de autoreflexión del que se ha hablado en este apartado y que es característico de la metaficción literaria. Y luego, porque su carácter y particular circunstancia lo convierten no solo en un creador de universos literarios, sino en el reconstructor de un mundo que se derrumba. Su importancia en la literatura de Onetti es notoria, especialmente, en el momento en que se demuestra su disposición para habitar y yuxtaponer los universos de la ficción y la realidad, y como consecuencia, su capacidad para concebir una forma de creación que hace posible la salvación individual a partir de la literatura.

La vida breve supone una suerte de manual de instrucciones para la salvación individual, sobre la base de la rebelión ante una circunstancia vital angustiante, y por medio de un proceso de inmersión en sí mismo que lleva a la reconfiguración del propio ser en el reconocimiento de todos los matices posibles que puede tener como individuo. En sentido filosófico, el contexto en el cual se desarrolla la obra se enmarca en el absurdo existencial del siglo XX. El mundo de Onetti es el de la máquina deshumanizante, la urbe opresora, la pérdida de la juventud y el amor, y la imposibilidad de la plena comunicación humana. En estas condiciones, el hombre solo tiene la rebelión o el abandono de sí mismo. Pero Brausen no sucumbe al nihilismo, y “para liberarse de la nada apela a la imaginación” (Verani, 1981: 103). La rebelión en Brausen se da, entonces, a partir de su capacidad creadora. Como el

filósofo moderno, el sistema de pensamiento ético de Onetti se construye con la materia prima del arte porque al igual que en Nietzsche y Camus su arte configura un sistema de valores.

En el hombre consciente del absurdo, según Albert Camus, “[una] de las únicas posiciones filosóficas coherentes es [...] la rebelión”, que es “una confrontación perpetua del hombre con su propia oscuridad”, de manera que pueda “poner al mundo en duda en cada uno de sus segundos”. Es allí donde se da la “presencia constante del hombre ante sí mismo”, y la “seguridad de un destino aplastante” sin la “resignación que debería acompañarla” (Camus, 2013 [1942]: 259). El arte, en la lógica de Camus, es más que la expresión de un ser sensible, es una herramienta que da la posibilidad al hombre de conocer su propia oscuridad para representarla alegóricamente. Así, la obra de arte trasciende la mera existencia del individuo, cuya vida es breve. No en vano Verani sostiene que *La vida breve* “fundamenta una concepción filosófica de la existencia como suma de brevedades [...] para Onetti la discontinuidad del ser y la sensación siempre presente de que la vida es muerte incesante, es la causa del drama ontológico del hombre” (1981: 111). Por tanto, la autoreflexión metaficcional es una herramienta que, puesta en manos de un filósofo moderno, sirve para reconstruir el mundo en relación a su sistema de pensamiento particular. En el caso de Onetti hacer arte metaficcional implica dar el primer paso en el camino de constitución de una filosofía personal que aboga por la salvación individual: solo se salva quien vive simultáneamente de ambos lados, quien condensa en la creación toda la conciencia de su existencia vital, y quien ve en el arte la posibilidad de conocerse profundamente.

En su obra periodística Onetti expone su credo literario particular bajo la idea de que el creador que se precie debe tener la fuerza de mirar dentro suyo, y comprender que el camino habrá que hacérselo tenazmente cada uno (Onetti, 1975 [1939]: 31). En semejante estado, el universo que ve frente a sus ojos no es ya el de un Dios tutelar todopoderoso que se regocijó el séptimo día con su creación, sino el de un “cómic y lastimoso aprendiz de brujo” (Onetti, 1975 [1940]: 73), que no supo crear otra cosa que este “pabellón de retardados donde transcurren nuestros días” (Onetti, 1975 [1940]: 73). En estas circunstancias se hace imprescindible un hombre que dure frente a la vida con una “ciega gozosa y absurda fe en el arte” (Onetti, 1975 [1939]: 22), y que escriba porque no tendrá más remedio, “porque es su vicio, su pasión y su desgracia” (Onetti, 1975 [1939]: 36), para hablar en nombre del ser

humano moderno, relatando “con la mayor claridad que le sea posible la absurda aventura que significa el paso de la gente sobre la tierra” (Onetti, 1975 [1966]: 188).

El arte individualista de Onetti se constituye así en sistema de pensamiento filosófico. La liberación, que no evasión, se da a partir de la imaginación. Pero Onetti tiende puentes entre su obra y la humanidad cuando afirma que “la aventura humana no tiene por qué tener lugar ni época” (Onetti, citado en Verani, 1981: 43). Así, como en todo gran pensador, la reflexión onettiana no es apenas el resultado de la subjetividad de un hombre hiper sensible a su tiempo, sino que se remite a la humanidad.

La postura romántica del siglo XIX que se extiende a gran parte de la literatura occidental beatifica el sufrimiento como inspiración porque los poetas del Romanticismo consideran que la corrupción real es la vida misma (Alvarez, 1999 [1971]). A diferencia de Nietzsche, la poesía del Romanticismo le canta a la muerte porque el poeta considera vacuo el sufrimiento terrenal y desecha en su obra la voluntad de vivir. Pero autores como Fiódor Dostoievski (1821-1881), contemporáneo de Nietzsche, reflexionan sobre la muerte no a partir del fetichismo trágico de los románticos sino por las consecuencias que tiene para la sociedad, sobre todo porque no solo la usa como materia inspiradora de su literatura, sino porque su reflexión se adentra en los resquicios de la mente humana para presentar una radiografía de la decadente sociedad rusa y europea.

Los motivos íntimos que mueven a los personajes de Dostoievski son el síntoma de un padecimiento colectivo que empieza a sentirse en el XIX pero que sin duda se extiende hasta más allá de la primera mitad del XX en personajes como los de Onetti: el drama de una vida espiritual y anímica descompuesta por la pérdida del sentido trascendental de la existencia. La reconstrucción de la escala de valores que Nietzsche consideró un imperativo moral, y que llevó a la muerte de todos los dioses, en Onetti y en Dostoievski es una carga demasiado pesada para un ser humano acostumbrado a los axiomas reguladores de la religión y el estado. Raskolnikov en *Crimen y castigo* (Dostoievski, 1866), y Kirilov en *Los demonios* (Dostoievski, 1872), existen en universos ahítos de decadencia espiritual que llevan a la muerte: en el primero en forma de asesinato, como consecuencia de la desesperación de un hombre que vive en la pobreza y el aislamiento a pesar de estar inmerso en una comunidad integrada; en el segundo toma las formas del suicidio, bajo la lógica de que si Dios no existe entonces el personaje mismo es Dios, y si esto es así entonces su vida, su muerte y su voluntad

le pertenecen por completo, de manera que la afirmación última de libertad es propinarse a sí mismo la muerte.

- Si Dios existe, todo es Su Voluntad y yo no puedo hacer nada contra Su Voluntad. Si no existe, todo es mi voluntad y estoy obligado a poner de manifiesto mi voluntad.
- [...]
- Estoy obligado a pegarme un tiro porque el nivel más alto de mi voluntad es matarme (Dostoievski, 2016 [1872]: 788).

La de Kirilov es una conclusión que recuerda el nihilismo pasivo aunque se manifiesta en una actitud activa.

Ese mundo de la pérdida de voluntad que vaticinó Nietzsche resulta ser mucho más aterrador de lo que el filósofo alemán había anticipado, pues lo que se da en definitiva es la inversión del sentido mismo de esa voluntad: en Kirilov no se trata de una exhortación a la vida sino de una búsqueda voluntaria de la muerte. Las tendencias nihilistas pasiva y activa nutren movimientos de reflexión en la primera mitad del siglo XX que beben del existencialismo y el absurdo kierkegaardianos, en conjunción con los pesimismos de Nietzsche y Schopenhauer. Así es como el existencialismo reconoce la angustia pero exhorta a la supervivencia, en tanto hace propias las posturas de Kierkegaard sobre la autorrealización del sujeto (“La existencia precede a la esencia”, dirá Jean Paul Sartre), y las posturas de Nietzsche y Schopenhauer sobre la voluntad de vivir (“En el apego de un hombre a su vida hay algo más fuerte que todas las miserias del mundo”, dirá Albert Camus).

Ernesto Sábato afirma en 1951 que el hombre occidental u occidentalizado tiene que asumir las consecuencias culturales y sociales de “[d]os guerras mundiales, las dictaduras totalitarias y los campos de concentración”. Situaciones que “nos han abierto por fin los ojos, para revelarnos con crudeza la clase de monstruo que habíamos engendrado y criado orgullosamente” (1970 [1951]: 147). Ese mundo que parece a punto de derrumbarse “es el producto de nuestra voluntad, de nuestro prometeico intento de dominación”. Y, después de todo, es “una quiebra total” (147). En consecuencia, la posición del hombre en el mundo moderno es ya la de “el hombre-masa”, es decir, “ese extraño ser todavía con aspecto humano, con ojos y llanto, voz y emociones, pero en verdad engranaje de una gigantesca maquinaria anónima” (150). El pesimismo filosófico de los siglos precedentes ha dado paso

a un optimismo artificioso, motivado por revoluciones científicas y tecnológicas y el dogma del progreso. Pero la máquina, con mayor fuerza que en el periodo del Renacimiento, domina y cosifica al hombre, y lo lleva por un tortuoso proceso de deshumanización.

Como una medida de resistencia, allí donde la individualidad amenaza con desintegrarse, surge un hombre existencialista que se niega a

reducir su ser humano, su personalidad, a una entidad cualquiera. El hombre no puede reducirse a ser un animal racional, pero tampoco a ser un animal sociable, o un ente psíquico, o biológico. En rigor, el hombre no es ningún "ente", porque es más bien un "existente" — y, en puridad, "este existente". El hombre no es, pues, ninguna substancia, susceptible de ser determinada objetivamente. Su ser es un constituirse a sí mismo. En el proceso de esta su autoconstitución existencial, el hombre puede engendrar el ámbito de inteligibilidad que le permitirá comprenderse a sí mismo, y a su situación con los demás y en el mundo. Para el pensar existencial, el hombre no es "conciencia" y menos aun "conciencia de la realidad": es "la realidad misma" (Ferrater Mora, 1965 [1941]: 614).

A partir de allí, el existencialismo surge como una actitud de vida más que como un dogma filosófico que en la época no habría tenido sentido, especialmente por su carácter reivindicativo de la individualidad y la autodeterminación. Más bien, lo que propone es una forma de autodeterminación sin un objetivo más allá de la constitución de la propia existencia, y sin la mirada puesta en las metas utópicas prometidas por un dogma del progreso biológico, científico, industrial, político o religioso.

La imposibilidad de las posturas filosóficas y científicas más dogmáticas para resolver las cuestiones fundamentales del hombre hace necesaria una línea de pensamiento que ponga al hombre como ser sintiente en el centro de la discusión. “Frente al marmóreo museo de los símbolos matemáticos”, dirá Ernesto Sábato,

estaba el hombre individual, que al fin y al cabo tenía derecho a preguntarse para qué servía todo ese aparato de dominio del mundo si no servía para resolver su angustia ante los eternos enigmas de la vida y de la muerte. Frente al problema de la esencia de las cosas se erigió el de la existencia del hombre. ¿Tiene algún sentido la vida? ¿Qué significa la muerte? ¿Somos un alma eterna o meramente un conglomerado de moléculas de sal y tierra? ¿Hay Dios o no? (1970 [1951]: 228).

Paradójicamente, en el momento en que el estado y la ciencia prometen utopías en las que se pueda conquistar la muerte y asegurar la plena realización social, el hombre que se siente

sumido en la masa considera que tal conquista representa su disolución como individuo, pues lo que se asegura no es su supervivencia sino la de la doctrina política, científica, religiosa o filosófica de la que hace parte.

Es allí, en ese resquicio que vislumbran los pensamientos de supervivencia modernos, donde se introduce Juan María Brausen. En la literatura de Onetti la conquista parte de uno mismo. “Los conquistadores”, sostiene Camus,

hablan a veces de vencer y superar. Pero siempre quieren decir superarse. [...] Todo hombre se ha sentido igual a un dios en ciertos momentos. [...] Pero eso se debe a que, en un relámpago, ha sentido la asombrosa grandeza del espíritu humano (Camus, 2013 [1942]: 291).

Juan María Brausen, como el conquistador a que alude Camus, se salva de todo esto porque también él se ha sentido igual a un dios. Es demiurgo y actor. Y es, al final de todo, un sobreviviente que trasciende su humanidad, se repone a una circunstancia vital angustiante y se convierte en la medida de todos los hombres¹⁸.

La muerte del ‘yo’

El último acto de la biografía del héroe es el de su muerte o partida. Aquí se sintetiza todo el sentido de la vida. No es necesario decir que el héroe no sería héroe si la muerte lo aterroriza; la primera condición es la reconciliación con la tumba

(Campbell, 2015 [1949]: 383).

Es difícil encontrar en la literatura moderna un héroe que conjugue las características del “héroe integral del monomito” con las del héroe moderno del siglo XX con tanta claridad como Juan María Brausen. No se trata solo de su característica de “héroe fundador”, sino, además, de que el camino que lo lleva del nihilismo a la salvación consciente se da en una lógica similar a la del eterno retorno que lleva de la muerte del propio ser a la creación de

¹⁸ A este mismo fenómeno se refiere Juan Manuel Molina (1982) cuando sostiene que Brausen es un personaje cuya identidad entra en una crisis que “ha evolucionado hasta un punto en el cual la identidad personal se rompe y el yo se convierte en una realidad plural que puede con igual derecho llamarse Brausen, Díaz Grey o Arce” (108).

algo que lo remplace. La aventura del héroe Brausen se da en principio en su cabeza, pero trasciende su universo imaginario y se refleja de manera concreta en su vida material. Así es como las identidades que asume, Arce y Díaz Grey, se entienden como alegorías de su muerte como ser individual: Arce representa la muerte de Juan María Brausen como esposo, y Díaz Grey representa su muerte como publicista, como hombre social, como ser de carne y hueso, y su resurrección como héroe de ficción.

En el viaje del “héroe integral del monomito” la ‘partida’ marca el inicio de la aventura, y se representa con el cruce de un “primer umbral” que lleva de la seguridad al peligro, de lo conocido a lo misterioso. “La persona común está no solo contenta sino además orgullosa de permanecer dentro de los límites indicados, y las creencias populares constituyen la razón de temer tanto el primer paso dentro de lo inexplorado” (Campbell, 2015 [1949]: 94). Pero el héroe va más allá de la persona común, no teme el paso del umbral aunque este represente “una forma de autoaniquilación” (Campbell, 2015 [1949]: 108). Por tal razón, “[e]l problema del héroe es penetrar, y con él su mundo, precisamente a través de ese punto, sacudir y aniquilar ese nudo clave de su existencia limitada” (Campbell, 2015 [1949]: 170). Así, el héroe se constituye más allá de los límites del hombre mismo. Se forja como héroe en la autoaniquilación y el abandono de lo conocido, pero lleva consigo los vestigios de su antiguo ser. Para Emir Rodríguez Monegal (1974) Brausen “no deja nunca de ser Brausen. Ni aun cuando se libera de compromisos (el empleo, Gertrudis, la amistad) [...] Rechaza, es cierto, las reglas del juego en que vivía, cambia de mundo, pero subsiste profundamente como Brausen” (88).

Hugo J. Verani¹⁹, Eduardo Thomas Dublé²⁰ y Alejandra Sánchez Kornfeld²¹, vieron en *La vida breve* un *leitmotiv*: la muerte del propio ser y la resurrección a través de las “vidas breves”. La diferencia entre la voz del Brausen actuante y la del Brausen narrador, que se da

¹⁹ Para Verani el asunto de la novela estriba en “la imposibilidad de determinar con exactitud los límites y la individualidad del yo” (1981: 103).

²⁰ Dublé (1995) asegura que “[e]l Brausen alienado y esclavizado por los deberes, puritano y tímido, no podía crear un mundo de verdad. En este plano, la acción de la novela cobra las características de un rito iniciático por el cual, a través de una serie de desdoblamientos, metamorfosis y muertes, el personaje accede a un renacer en su creación con una identidad y un mundo verdaderos y propios” (13).

²¹ Según Sánchez Kornfeld (2013) las dos partes que constituyen la novela están diseñadas de manera que “la primera parte correspondería al itinerario que Juan María Brausen realiza para asesinar aquella identidad que lo retiene en los confines de una vida empequeñecida por la rutina laboral y sentimental, mientras que el segundo apartado sería el nacimiento de la vida alegre y pernicioso, causada por la enajenación del personaje en dos alteridades paralelas” (171).

como una transición entre la primera y la tercera persona del singular, determina una transformación en la que el ser “real” empieza a diluirse en su “ser” literario:

-Por favor, un minuto. Puede sentarse- dije sin mirarla. Me incliné sobre el escritorio para anotar en la libreta un nombre y una suma de dinero; después el médico, Díaz Grey, se acercó con frialdad a la mujer que no había querido sentarse” (Onetti, 2007 [1950]: 51).

Pero el climax de este intercambio vital se da cuando se cierra el rizo metanarrativo de la novela en sus dos últimos capítulos, a partir del intercambio de las ciudades y los protagonistas.

En “Thalassa”, penúltimo capítulo, Brausen huye hacia Santa María con Ernesto, un cliente recurrente de la Queca que acaba de matarla. Allí leemos a Brausen por última vez, asediado por hombres desconocidos, y lentamente disuelto en el territorio de ficción que ha creado y que ahora se solapa a la ciudad real:

Miré en silencio al hombre, comprendí que me sería posible aludir a nada negando o asintiendo. Ernesto golpeó la cara del hombre y lo hizo chocar contra el árbol; volvió a golpearlo cuando caía y el cuerpo quedó inmóvil sobre el barro, de cara a la llovizna y boquiabierto, el diario doblado encima de la garganta (Onetti, 2007 [1950]: 392).

Esto es lo último que sabemos de Juan María Brausen. Su narración se cierra con un final abierto que no es un cierre en sí mismo, sino una suerte de *cliffhanger* que nunca será resuelto porque en “El señor Albano”, capítulo que sigue y que cierra la novela, Díaz Grey asume por primera vez la narración de su historia en primera persona: “Cuando me levanto para llamar por teléfono –una vez más Pepe contesta ‘el señor Albano no ha llegado todavía’-, puedo estudiar el perfil del hombre que bebe junto al mostrador con el sombrero de paja echado hacia atrás” (Onetti, 2007 [1950]: 393). A partir de ese momento ejerce la autonomía de su propia vida más allá de la voluntad de su creador, narrando su historia en un tiempo verbal conjugado en presente que indica que las acciones se ejecutan simultáneamente en el momento de la narración, como si lo que allí se dice fuera no ya la materia de un relato literario, sino un acontecimiento que sucede en el momento en que se lee. Así, la novela termina con Díaz Grey viviendo su vida como ser real: “Puedo alejarme tranquilo; cruzo las plazoleta y usted camina a mi lado, alcanzamos la esquina y remontamos la desierta calle arbolada, sin huir de nadie, sin buscar ningún encuentro, arrastrando un poco los pies, más

por felicidad que por cansancio” (Onetti, 2007 [1950]: 417). Díaz Grey ahora es la promesa de una felicidad que sin duda no llegará, como veremos en las obras posteriores de Onetti en las que el doctor es protagonista. De alguna manera, el ser de Brausen se disuelve en Díaz Grey, y a partir de allí vive ya no como esposo y publicista bonaerense, sino como médico sanmariano. “El poder que Brausen creía tener sobre su creación desaparece; el universo literario que Brausen ha poblado de seres se libera de su influencia y obtiene autonomía propia” (Verani, 1981: 127).

Desde un punto de vista simbólico, la muerte del yo representa también la constitución de una identidad propia por medio de la deconstrucción como individuo. A partir de la idea que se tiene de sí mismo, pero sobre la base de la desintegración del yo hermético, se busca la construcción de una identidad profunda determinada por el pasado, la experiencia y la idea que tienen de uno mismo los demás. La identidad personal en *La vida breve* puede entenderse como “un producto social, como el resultado del encuentro de los individuos con los demás” (Molina, 1982: 124). Por tal razón es necesaria una forma de muerte no ya física sino con respecto al mundo tal y como es:

Más allá de mi padre y mi abuelo desconocido, hasta el inimaginable principio detrás de mi lomo, atravesando terrores y las breves formas de la esperanza, sangres y placentas; yo aquí muerto, cúspide momentánea y última de brausenes muertos, [...] Elevado por todos ellos [...] para ensayar mi muerte y observarle, discreto, la cara (Onetti, 2007 [1950]: 141).

Es a esto a lo que Albert Camus llama “divorcio”. Brausen se ve arrojado de manera sorpresiva al vacío, a la tristeza y, en definitiva, sufre la amenaza de la extinción de todo lo que el mundo parecía ofrecerle. Sumido en la angustia, y ante la disyuntiva de una vida de paroxismo o movimiento, emprende un ejercicio de creación que devuelve simbólicamente la vida a lo que está muerto, y crea de paso un nuevo universo. “Pensar es, ante todo, querer crear un mundo (o limitar el propio, lo que equivale a lo mismo)”, sostiene Camus. “Es partir del desacuerdo fundamental que separa al hombre de su experiencia para encontrar un terreno de armonía conforme a su nostalgia, un universo encorsetado con razones o aclarado por analogías que permitan resolver el divorcio insoportable” (2013 [1942], 304).

El mundo lleva una dinámica propia. Posee, por su carácter colectivo, una fuerza que no puede ser controlada por un hombre más que de manera ilusoria. Pero, cuando el hombre se somete a esta fuerza de manera voluntaria y no busca sacudirse se entrega sin pelear. El

deber que parece imponer la obra de Onetti es el de la resistencia a toda imposición externa; “lo que no es provocado por mí”, parece decirnos, “me es ajeno”. Es cierto que se trata aquí de una lucha que no se puede ganar, pero el hombre que se somete por completo y sin quejas deja, por así decirlo, que la vida le pase por encima. Por esta razón, la obra de Onetti exhorta a dar la cara al mundo en su permanente transformación y propone una forma distinta de configuración de la realidad. La paradoja es entonces evidente: no se puede evitar el caos, pero, al mismo tiempo, el hombre no puede entregarse a él sin combatirlo por cualquier medio que la imaginación y la realidad le procuren. Hay que sacudirse un poco de esas fuerzas incontrolables y luego intentar la creación de algo nuevo, de una “vida breve”.

Precisamente, en *La vida breve* se describe un camino que inicia con el vacío. La pérdida marca los linderos que habrá de transitar el héroe. Así, Díaz Grey y Arce son simulacros de existencia, y Brausen es el creador que se dispone a un trabajo similar al de Sísifo: repetir una labor que puede resultar monótona y fatigosa, pero que surte el efecto de dar sentido a la vida. “El actor”, sostiene Camus, “reina en lo perecedero” (2013 [1942]: 281), es por esto que Arce es la forma que tiene Brausen para reinar en la vida concreta, en el mundo “real”; y Díaz Grey trasciende el espacio concreto y existe en un universo sin lugar ni tiempo, de suerte que posee un vida que se extiende hasta la eternidad.

Joseph Campbell sostiene que

[l]a búsqueda de la inmortalidad *física* nace de un mal entendimiento de las enseñanzas tradicionales. Por el contrario, el problema básico es este, ampliar la pupila del ojo, para que el cuerpo y la personalidad que la acompañan no obstruyan la vista. La inmortalidad se experimenta entonces como un hecho presente (Campbell, 2015 [1949]: 218).

De la misma manera, en Onetti decir “vida breve” equivale a decir eternidad, porque aunque cada vida breve es una ficción y un simulacro, la suma de estos lleva a la eternidad en la obra, a una vida que ya no es breve porque se funda y se alimenta con el arte.

La muerte es el símbolo del desbarajuste interior del hombre, y de allí, en una acción de causa y efecto, se produce la aceptación de todo lo que el mundo tiene de inevitable. Todo lo anterior hace que Brausen reflexione sobre su tristeza, y que piense en cómo esta parece imponer, en principio, la sumisión:

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 un rincón del cuarto, desde una ropa caída en el suelo, 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 (Onetti, 2007 [1950]: 49).

Pero esta aparente resignación no significa una renuncia al movimiento reflexivo. Prueba de esto es que Brausen no concibe la posibilidad de morir por mano propia, por lo que no puede considerársele como un “suicidante”; y además, no renuncia a su conciencia, por lo que dista mucho de ser un “príncipe del espíritu”. La suya no es, pues, la actitud de un nihilista pasivo. La sumisión de la que habla es apenas el primer paso en un camino de transformación individual que lleva al descubrimiento de esta verdad: “Toda la ciencia de vivir está en la sencilla blandura de acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad, no forzar nada, ser, simplemente, cada minuto” (Onetti, 2007 [1950]: 322). En un sentido similar, dice Campbell que “[e]l héroe es el hombre de la sumisión alcanzada por sí mismo” (Campbell, 2015 [1949]: 30). Y ambas ideas, la de Onetti y la de Campbell, coinciden con Nietzsche, citado y comentado por Camus:

Cuando Nietzsche escribe: "Parece claramente que lo principal en el cielo y en la tierra es *obedecer* largo tiempo y en una misma dirección: a la larga resulta de ello algo por lo que vale la pena vivir en esta tierra, como por ejemplo la virtud, el arte, la música, la danza, la razón, el espíritu, algo que transfigura, algo refinado, loco o divino", ilustra la regla de una moral de gran porte. Pero muestra también el camino del hombre absurdo. Obedecer a la llama es a la vez lo más fácil y más difícil (Camus, 2013 [1942]: 267-268).

En este sentido, el arte constituye la creación de un universo de pensamiento que puede dar al hombre la lucidez, aun cuando se origine en una aparente sumisión a fuerzas impuestas desde el exterior, pues la creación obliga al hombre a juzgarse y conocerse ante la observación de aquello que ha creado. La tristeza que parece someter a Brausen, y que puede aplacar toda tentativa de rebelión, lo obliga, por el contrario, a emerger de la oscuridad que se impone a su espíritu. Después de todo, si el espíritu

debe encontrarse con una noche, ésta debe ser más bien la de la desesperación, que sigue siendo lúcida, noche polar, vigilia del espíritu, de la que surgirá, quizás, esa claridad blanca e intacta que dibuja cada objeto en la luz de la inteligencia. [...] A este título, todo vuelve a

ocupar su lugar y el mundo absurdo renace con su esplendor y su diversidad (Camus, 2013 [1942], 268).

Es claro que no se puede ser un creador absurdo sin salir primero de una de estas noches a las que alude Camus. La noche de Brausen, por supuesto, empieza con la pérdida de Gertrudis. El vacío que deja la ablación del seno de su esposa y su inminente divorcio, es el vacío que lo sume en la oscuridad, pero también es la circunstancia que da fuerza a su voluntad, motiva su reflexión y alimenta sus ficciones.

Así que no es la caída lo que convierte al héroe onettiano en un “hombre-creador absurdo”. Su transformación empieza con la creación que tiene lugar tras la muerte del ‘yo’. “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” (Onetti, 2007 [1950]: 43). Aquí está la doble “muerte” que da origen a las dos vidas breves del médico y el proxeneta: con la muerte de Juanicho, diminutivo con el que Gertrudis llamaba a su esposo, muere también su parte conyugal y nace Arce, como la cara agresiva y misógina del que fue un esposo fiel y respetable; y con la pérdida de Brausen se pierde al mismo tiempo el hombre social, el empleado de una agencia de publicidad que trabaja en un horario establecido y vive una vida como la de los demás hombres, y aparece Díaz Grey, un médico de moral dudosa que trafica morfina en pequeñas cantidades. Tras la muerte llega entonces la necesidad de crear un universo en el que el hombre que ha muerto, aun de manera vicaria, pueda

vivir, simplemente. [...] *Entonces la muerte no importa*, no tanto, no como *definitiva aniquilación*, porque el hombre con fe supone haber descubierto el sentido de la vida, haberlo obedecido. Pero para esta pequeña vida que empieza, o para todas las anteriores si tuviera que empezar de nuevo, no conozco nada que me sirva, no veo posibilidades de fe. *Puedo, sí, entrar en muchos juegos*, casi convencerme, jugar para los demás la farsa de Brausen con fe. Cualquier pasión o fe sirven a la felicidad en la medida en que son capaces de distraernos, en la medida de la inconsciencia que pueden darnos (Onetti, 2007 [1950], 245). [La cursiva es nuestra].

Aquí está el hombre absurdo en el camino de regreso del abismo. Brausen está dispuesto a empezar de nuevo, a jugar si es necesario, a cumplir la farsa de la felicidad para los demás, porque esto implica la construcción de una realidad alternativa. De esta manera, la muerte no

importa “como definitiva aniquilación”, porque queda aún el juego de disfraces que asegura la supervivencia.

La muerte simbólica de Brausen es al mismo tiempo la muerte del amor, de la vida en común, de la seguridad, de la juventud y de la vida conyugal, pero, ¿es también la muerte del sentido? La respuesta a esta pregunta es que, a pesar de todo, el mundo de Brausen sigue siendo uno que se puede explicar, no importa con qué razones. En *La vida breve* muerte y creación van de la mano, y, si como escribe Camus, “el hombre es presa de sus verdades” (2013, [1942]: 240), Brausen muere como ser individual en el momento en que se declara muerto ante sí mismo. Pero, ¿cómo asumir entonces la vida?, ¿cómo llevar esa especie de “no vida” que él mismo se impone? La respuesta es, por supuesto, por medio de la creación. Por esta razón, la ficción en *La vida breve* no es una evasión de la realidad objetiva de su protagonista, después de todo no puede evadirse algo que ya ha muerto, sino la manifestación de un deseo, por medio de la voluntad, para llenar el vacío que deja lo que muere. El puente que conecta a Onetti con Schopenhauer es así evidente. De la misma manera, si se entiende que la ficción, y el pensamiento en definitiva, llevan también a vivir, entonces la conexión de la obra del escritor uruguayo con la postura filosófica de Camus queda comprobada porque “al final el gran artista, bajo este clima, es ante todo un gran viviente si se entiende que vivir es tanto sentir como reflexionar” (Camus, 2013 [1942]: 303).

Sumirse en el abismo y salir de él es, entonces, el primer paso en la carrera para convertirse en un “hombre-creador absurdo”. En este sentido, la muerte simbólica del amor y la seguridad y la disolución de la conciencia individual en la creación, se dan como una suerte de ritual de iniciación para afrontar una forma nueva de existencia más allá del “umbral” de lo conocido. Díaz Grey y Arce son una alegoría del eterno retorno, y una posibilidad para volver a empezar en un plano que se desligue de la ficción y se apunte nuevamente en una “realidad trascendental”.

1.4. El “hombre-creador absurdo”

Si Brausen ha muerto para sí mismo y para los demás, y con esto ha adquirido conciencia del absurdo, entonces debe asumir las tres consecuencias que proceden a dicha conciencia: el *desafío*, la *libertad* y la *pasión* (Camus, 2013 [1942]). Estas consecuencias determinan, precisamente, las características que habrá de tener un “hombre-creador absurdo”. En el

transcurso de *La vida breve*, Brausen desarrolla estas características a partir de tres circunstancias que dan cuenta de la transformación de su estado anímico: En primer lugar, el deterioro de su mundo y su consecuente caída y ascenso del abismo tras la muerte del yo; esta es su lucha contra el caos del mundo, aquí está su *desafío*. Luego, el corte definitivo de los lazos que lo unen desde siempre con su mundo (matrimonio, trabajo, amigos); esta es su forma de despojarse de todo lo que lo limita en el plano físico y espiritual, aquí está su *libertad*. Y al final, la creación de Juan María Arce y el doctor Díaz Grey y la posterior proyección de la ficción hacia el mundo real; esta es su forma de reconstruir un mundo que se derrumba para vivir varias vidas simultáneamente, aquí está su *pasión*.

El desafío

El desafío es el sentimiento que da fuerza al hombre para salir del abismo. En él se conjugan su quiebre con relación al decorado de su vida y la rebelión que lo lleva a afrontar el derrumbe y, como suele decirse, vender cara su derrota. Por tanto, el desafío es el sentimiento que se opone por principio a la amenaza del *échec*.

Donde amenaza constantemente el *échec*, en forma de fracaso en el bachillerato, en forma de bancarota, de ser despiadadamente demolido por el crítico de moda, de disminución paralizante de la fuerza creativa, de enfermedad, de amor no correspondido, del miedo paralizante antes del salto, que el oficial al mando repudia con desprecio... en todos estos casos la muerte voluntaria se convierte en una promesa. Para quien reflexiona sobre ello, la muerte natural resulta ser, al final de su cadena de pensamientos, el *échec* máximo. Uno ha vivido, ha sido en vano, puesto que un día el mundo que uno llevaba dentro de sí, *todo* el mundo, se desmoronará (Améry, 2005 [1976]: 51-52).

Cuando el hombre se plantea la disyuntiva, elegir entre la vida y la muerte, se obliga a sí mismo a escoger entre la actividad del “suicidante” o la rebelión. De manera que el desafío plantea también una cuestión de elección entre lo que se llama en la novela “desesperado débil” (suicida) y lo que se denomina “desesperado fuerte” (superviviente): “No hay más que el desesperado débil y el fuerte: el que está por debajo de su desesperación y el que, sin saberlo, está por encima” (Onetti, 207 [1950]: 277). Se puede vivir en aparente sumisión con el mundo, pero no se puede ser un hombre absurdo si esta sumisión no encierra una rebelión contra ese mundo al que se está siendo sometido. “Se trata”, escribe Camus, “de morir irreconciliado y no de buena gana”, pues

[e]l hombre absurdo no puede sino agotarlo todo y agotarse. Lo absurdo es su tensión más extrema, la que mantiene constantemente con un esfuerzo solitario, pues sabe que con esa conciencia y esa rebelión al día testimonia su única verdad, que es el desafío (2013 [1942]: 260).

Lo importante es comprender que el desafío se manifiesta también en el pensamiento, es decir que aceptar vivir en un mundo que no se entiende, que se ha aprendido a observar como un sinsentido, no implica que se deba morir reconciliado con él. Se puede afirmar, al igual que Brausen, que los días de felicidad solo pueden ser alcanzados si el hombre sabe abandonarse, obedecer las indicaciones que da el destino y despreciar lo que no le cae como por azar entre las manos. Y que todo lo que deba ser alcanzado con esfuerzo no es un elemento fundamental para lograr la felicidad (Onetti, 2007 [1950]: 322); no obstante, el hombre absurdo no busca para sí mismo la felicidad más que como un simulacro, pues por sobre ella prefiere la conciencia. Así es como en Brausen este desafío se manifiesta en el momento en que se hace consiente del sinsentido del mundo y de su propia incapacidad para alcanzar la felicidad: “Gertrudis y el trabajo inmundado 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” (Onetti, 2007 [1950]: 72). En clara oposición al suicidio “anómico” de Durkheim, la conciencia de la ruptura con las formas conocidas no lleva a Brausen al suicidio sino a una forma de rebelión consciente.

Me apoyé en el respaldo, con los ojos cerrados, respirando con fuerza el aire, pensando: «A esta edad es cuando la vida empieza a ser una sonrisa torcida», admitiendo, sin protestas, la desaparición de Gertrudis, de Raquel, de Stein, de todas las personas que me correspondía amar; admitiendo mi soledad como lo había hecho antes con mi tristeza. “Una sonrisa torcida. Y se descubre que la vida está hecha, desde muchos años atrás, de malentendidos. Gertrudis, mi trabajo, mi amistad con Stein, la sensación que tengo de mí mismo, malentendidos. Fuera de esto, nada; de vez en cuando, algunas oportunidades de olvido, algunos placeres, que llegan y pasan envenenados. [...] Tal vez sea esto lo que uno va aprendiendo con los años, insensiblemente, sin prestar atención. Tal vez los huesos lo sepan y cuando estamos decididos y desesperados, junto a la altura del muro que nos encierra, tan fácil de saltar si fuera posible saltarlo; cuando estamos a un paso de aceptar que, en definitiva, solo uno mismo es importante, porque es lo único que nos ha sido indiscutiblemente confiado; cuando vislumbramos que solo la propia salvación puede ser un imperativo moral, que solo ella es moral; [...] tal vez entonces nos pese, como un esqueleto de plomo metido dentro de los huesos, la convicción de que todo malentendido es soportable hasta la muerte, menos el que

lleguemos a descubrir fuera de nuestras circunstancias personales, fuera de las responsabilidades que podemos rechazar, atribuir, derivar” (Onetti, 2007 [1950]: 72-74).

El desafío en Brausen es conciencia y aceptación de la pérdida, pero también oposición a un nihilismo “pasivo” y manifestación de un nihilismo “activo”. Como en la consciencia del absurdo de Camus, Brausen acepta la inutilidad de todo esfuerzo que esté dirigido a algún tipo de victoria, y más bien, reivindica las tentativas que busquen la salvación individual porque “solo uno es importante”, puesto que “todo malentendido es soportable hasta la muerte” siempre y cuando haga parte de la esfera cerrada de nuestra propia libertad. Es notable cómo, a pesar del tono egoísta de su posición, la conciencia de la derrota no lo lleva a una forma de suicidio “egoísta” en la lógica de Durkheim. Por tanto, en Brausen hay un superviviente que se resiste al suicidio por *échec*, y a los suicidios anómico y egoísta.

Sea como fuere, para Brausen la propia salvación es un imperativo moral. Su voluntad, como en Nietzsche y Schopenhauer, va encaminada a asegurar la supervivencia por medio de la creación. Y crear es, en este orden de ideas, desafiar el absurdo.

La libertad

La felicidad se concibe como una meta proyectada al futuro. A partir de la esperanza de alcanzarla, las acciones y pensamientos del hombre se limitan a hallar un camino que asegure su encuentro. Así, sus energías se consumen en la búsqueda de una dicha lejana y, casi con seguridad, imposible. Un caso similar ocurre con todas las empresas que el hombre emprende a lo largo de su vida. En su búsqueda se le va la energía, y al final, la vida misma. Por tanto, sin el afán de hallar la felicidad, y sin la limitación que implica la búsqueda de metas que se extiendan más allá de sí mismo, al hombre le queda para vivir enteramente el presente. En este momento emerge su libertad: “Lo absurdo me aclara este punto: no hay mañana. Esta es en adelante la razón de mi libertad profunda” (Camus, 2013 [1942]: 262).

La libertad es, entonces, vivir sin los ojos puestos en el futuro, verse a sí mismo como la única justificación válida para soportar la angustia, y despojarse de las ataduras que unen al hombre con el mundo en el plano profesional, familiar y social. “No puedo experimentar sino mi propia libertad” (Camus, 2013 [1942]: 260). En este sentido, es una resolución egoísta y al mismo tiempo una postura ética: el hombre se libera de esa convención social que lo obliga a concebir el mundo como una escalera con infinitos peldaños, y de esa

imposición religiosa que le enseña que la única libertad posible esta fuera de la vida misma, pues “o bien no somos libres y Dios todopoderoso es responsable del mal, o bien somos libres y responsables, pero Dios no es todopoderoso” (Camus, 2013 [1942]: 260-261)²². Cuando el hombre se libera de la esperanza de una felicidad después de la vida y de un futuro promisorio después de este presente caótico, se aboca con toda lucidez a la vida misma, pues

sentirse en adelante lo bastante extraño a la propia vida para aumentarla y recorrerla sin la miopía del amante es el principio de una liberación. Esta independencia nueva tiene un plazo, como toda libertad de acción. No extiende un cheque sobre la eternidad. Pero reemplaza a las ilusiones de la libertad, todas las cuales terminaban con la muerte. [...] El hombre absurdo entrevé así un universo ardiente y helado, transparente y limitado en el que nada es posible pero donde todo está dado, y más allá del cual sólo están el hundimiento y la nada. Entonces puede decidirse a aceptar la vida en semejante universo y sacar de él sus fuerzas, su negación a esperar y el testimonio obstinado de una vida sin consuelo (Camus, 2013 [1942]: 263-264).

En Brausen esta libertad llega tras la muerte del yo en las dos vías que hemos descrito páginas más arriba, y trae dos consecuencias. Primero, al deshacerse de toda atadura que lo une al mundo, encuentra lo necesario para encontrarse a sí mismo en plenitud: “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” (Onetti, 2007 [1950]: 391). Y después, lo lleva a establecer un contacto consigo mismo que no está mediado por lo de afuera, aunque lo de afuera le sirva como punto de partida. La liberación, como sostiene Cioran, “si efectivamente uno se empeña en ella, debe proceder de nosotros: no hay que buscarla en otra parte [...]” (Cioran, 2002 [1956]: 9). En este sentido, la relación que Brausen establece con los otros hombres se enmarca en un ejercicio de auto contemplación que, aunque hedonista, es también la manifestación de una individualidad consiente. “Soy el único hombre sobre la tierra, soy la medida” (Onetti, 2007 [1950], 320). Puede discutírsele una excesiva conciencia de sí mismo que quizás raye con el ensimismamiento, y que puede llevarlo a un ejercicio solipsista más que a una conciencia clara del absurdo; sin embargo, la auto contemplación de Brausen dista mucho de ser

²² Se trata sin duda de la misma libertad que ya experimentara Kirilov. No obstante, lo que en el personaje de Dostoievski deviene en el suicidio como manifestación última de voluntad, en el hombre absurdo de Camus se convierte en voluntad de vivir. En este sentido, lo que separa al suicida del superviviente no es la ausencia o presencia de la voluntad, sino la decisión que cada hombre defiende por medio de ella. El suicidio es, en consecuencia, también una manifestación de libertad.

onanista, pues se genera en la idea de que la imaginación es un medio para aceptar todas las posibilidades y vivir todas las vidas. “El hombre es su propio fin. Y es su único fin”. Asegura Camus. “Si quiere ser algo, tiene que serlo en esta vida” (2013 [1942]: 291).

La pasión

La pasión es el resultado de vivir una vida de desafío en plena libertad. En ella se suma la conciencia de la ruptura con el mundo, a la seguridad de que no hay otro momento que el presente ni otro premio que la propia vida. El resultado de esta suma no es otro que la búsqueda de la inmortalidad mediante la creación. La pasión se explica, entonces, como la necesidad de aumentar la experiencia individual cuantas veces sea posible, en el plano ficticio o real. Se trata de la acumulación de experiencias, pues en su cantidad y variedad está lo necesario para conocer la vida en todo lo que tiene para ofrecer. Se entiende así por qué el hombre necesita de su desafío y de su libertad para alcanzar su pasión: sin el primero vería suprimida su conciencia, esa voz en su interior que le dice que las cosas están mal y que no pueden ser de otra forma, pero que su deber es mantener sin descanso la lucha con ese mal; sin la segunda se vería aturdido por la necesidad de aspirar a una meta imposible y perdería de vista la lucha que debe sostener en el presente. Así como Brausen, un hombre de pasión es al mismo tiempo creador y actor. Por esto la literatura de Juan Carlos Onetti exhorta a vivir intensamente. Pide a sus lectores que piensen en la posibilidad de ser otros, de pensarse y sentirse como otros. Brausen responde asume una existencia en tres planos de manera simultánea; Arce y Díaz Grey son, entonces, la muestra de su pasión.

Camus escribe que

[si] me convengo de que esta vida no tiene otra faz que la de lo absurdo, si siento que todo su equilibrio se debe a la perpetua oposición entre mi rebelión consciente y la oscuridad en que forcejeo, si admito que mi libertad no tiene sentido sino con relación a su destino limitado, entonces debo decir que lo que cuenta no es vivir lo mejor posible, sino vivir lo más posible (2013 [1942], 264).

En este razonamiento la cantidad equivale a la calidad porque se da como una acumulación: “Batir todos los récords es, ante todo y únicamente, estar frente al mundo con la mayor frecuencia posible” (Camus, 2013 [1942], 265).

Es posible ver en Juan María Brausen, en su historia y en su capacidad para crear ficciones que se superponen a la realidad, a un hombre que asumió “[el] presente y la sucesión de los presentes ante un alma sin cesar consciente” (Camus, 2013 [1942], 267) como ideal de vida y como postura ética ante el mundo. Aquí está la muestra de su conciencia de hombre absurdo en constate desafío y en búsqueda de su libertad, y también la prueba de su pasión:

Yo había *desaparecido* el día impreciso en que se concluyó mi amor por Gertrudis; *subsistía* en la doble vida secreta de Arce y del médico de provincias. *Resucitaba* diariamente al penetrar en el departamento de la Queca, con las manos en los bolsillos del pantalón, la cabeza exagerando una arrogancia juvenil, casi grotesca, inflada por la sonrisa de gozo con que avanzaba hasta el centro justo de la habitación, para girar con lentitud y comprobar la permanencia de los muebles y los objetos, del aire en eterno tiempo presente, incapaz de alimentar la memoria, de ofrecer puntos de apoyo al remordimiento. Yo *renacía* al respirar los olores cambiantes del cuarto, al echarme en la cama para beber ginebra mientras escuchaba los comentarios y las noticias que machacaba la voz de la Queca, y la risa, ya familiar, interrumpida como si se aplastara contra una acogedora blandura.

Yo era Brausen cuando aprovechábamos una pausa para mirarnos y la convertíamos en un particular silencio que se remataba con el ruido de la respiración de la Queca, con una afirmación y una palabra sucia. Y *volvía a vivir* cuando, alejado de las pequeñas muertes cotidianas, del ajetreo y la muchedumbre en las calles, de las entrevistas y la nunca dominada cordialidad profesional, sentía crecer un poco de pelo rubio, como un pulmón, en mi cráneo, atravesaba con los ojos los vidrios de las gafas y de la ventana del consultorio en Santa María para dejarme acariciar el lomo por las olas de un pasado desconocido, mirar la plaza y el muelle, la luz del sol o el mal tiempo (Onetti, 2007 [1950]: 184-185) [La cursiva es nuestra].

El camino que toma Brausen resume ese trayecto que lleva al hombre de la muerte a la resurrección, del agotamiento de una vida breve a la creación de otra, y de la reconstrucción simulada del mundo a la asunción del simulacro hasta la vida misma. Así, Brausen *desaparece* cuando concluye su amor, pues se extingue su ‘yo’ y se agota, por así decirlo, la que ha sido hasta ese momento su vida; *subsiste* en la ficción de Arce y Díaz Grey, porque se reconstruye a partir de lo que su vida anterior va dejando, y además, porque potencia la vida hasta experimentarla, simultáneamente, en tres planos; y *resucita* y *vuelve a vivir* al entrar en el departamento de la Queca disfrazado de proxeneta y al asumir la identidad de un médico de provincia, pues se viste con los disfraces que antes ha inventado, y los lleva con éxito al plano de la realidad. La pasión de Brausen se demuestra, así, como una tentativa por vivir, al mismo tiempo, múltiples vidas.

Juan María Brausen coincide con el ideal de “hombre-creador absurdo” porque su periplo es el de ese hombre desafiante, libre y apasionado que asume la responsabilidad de rehacer el mundo, primero a partir de la ficción y luego extendiendo la creación a la realidad. Y si, como se afirma al inicio de este capítulo, salvar al hombre del caos del mundo es el propósito de la literatura de Juan Carlos Onetti, y este aspecto se puede leer especialmente en *La vida breve*, entonces Brausen se salva creando, pues concibe simulacros de vida que se solapan a la realidad, la transforman y la completan. Al final, cuando su ser se disuelve en Díaz Grey no hace otra cosa que asegurar su inmortalidad. Por tal razón, Brausen no solo emprende un difícil ejercicio de creación metaficcional que lleva a la disolución del yo en los seres creados, sino que además se opone de manera categórica al hombre que escoge el sometimiento al desafío, el idealismo ciego a la libertad, la rutina a la pasión, la pasividad nihilista al movimiento, y en definitiva, la muerte a la vida. Cuando se descubre “libre del pasado y de la responsabilidad del futuro, reducido a un suceso, fuerte en la medida de [su] capacidad de prescindir” (Onetti, 2007 [1950]: 378-379), Brausen descubre también la medida de su salvación.

Capítulo 2

SUICIDIO Y SUPERVIVENCIA EN LOS HÉROES DE JUAN CARLOS ONETTI

Nacer significa la aceptación de un pacto monstruoso [...], sin embargo, estar vivo es la única verdadera maravilla posible [...] absurdamente, más vale persistir

Juan Carlos Onetti
(Onetti, 1975: 137)

El “desesperado débil” y el “desesperado fuerte”

La condición de “hombre absurdo” no es exclusiva de Juan María Brausen, aunque solo en él se da una asociación tan completa entre los arquetipos del “héroe integral del monomito” y la consciencia del absurdo existencial que lo llevan a convertirse, a toda regla, en un “hombre-creador absurdo”. En *La vida breve* se da un ejercicio metaficcional que recuerda el antiguo mito del eterno retorno. Sin embargo, sobrevivir en Onetti no implica necesariamente lucir esta técnica narrativa a pie juntillas. Hay características que en sí mismas ayudan a confeccionar una forma de supervivencia, quizás no tan compleja desde un punto de vista filosófico, pero sí muy efectiva. La “conciencia del absurdo” es una condición *sine qua non* de todo superviviente onettiano. Al igual que su disposición para narrar, mentir y crear. Pero para que estas características sean relevantes es necesario que interactúen con características opuestas. Por tanto, sobrevivir en Onetti no es apenas evitar la muerte, sino, además, hacerlo en un mundo donde el suicidio parece regla. Es por esto que en Onetti hay un “entorno familiar al suicidio” (Quesada Gómez, 2009a: 47).

En *La vida breve* esta pareja de personajes arquetípicos es llamada bajo la denominación de “desesperado fuerte” y “desesperado débil”.

No hay salvación, diría, para el desesperado débil. El otro, el fuerte, [...] el fuerte puede reír, puede andar por el mundo sin complicar a los demás en su desesperación porque sabe que no debe aguardar ayuda de los hombres ni de su vida cotidiana. Él, sin saberlo, está separado de la desesperación; sin saberlo, espera el momento en que podrá mirarla en los ojos, matarla o morir (Onetti, 2007 [1950]: 277).

Si nos atenemos a lo que se afirma en la novela, los personajes de Onetti se ubican todos en una de estas dos categorías. Ambas, como vemos, agrupan a seres desesperados, no obstante,

donde uno no tiene salvación el otro ejerce una forma de resistencia que le asegura la supervivencia. Algo similar sostiene Soren Kierkegaard cuando dice que el mundo se divide entre los que escriben y los que no escriben.

Los que escriben representan la desesperación, y los que leen la desaprueban y se creen poseedores de una sabiduría superior; sin embargo, si fueran capaces de escribir, escribirían lo mismo. En el fondo los dos grupos están igualmente desesperados; pero, cuando uno no tiene la oportunidad de que su desesperación lo vuelva importante, apenas vale la pena desesperarse y mostrarlo (Kierkegaard citado en Alvarez, 1999 [1971]: 331).

Al superviviente onettiano se le puede considerar un “desesperado fuerte”, un “nihilista activo”, y un “hombre absurdo”; mientras que el suicida entra en las denominaciones contrarias, como “desesperado débil”, “nihilista pasivo”, y “hombre del *échec*” o “príncipe del espíritu”.

Ernesto Sábato observa cinco tópicos que parecen fundamentales en la literatura del siglo XX: la angustia, la soledad, la deshumanización, la locura y el suicidio (Sábato, 1970 [1951]). El suicidio es así el resultado de vivir en un mundo donde la angustia, la soledad, la deshumanización y la locura se hacen insoportables. El suicida y el superviviente onettianos comparten el mismo universo, pero el suicida parece tener una imaginación limitada en comparación con el superviviente, de manera que su sufrimiento personal lo lleva de la angustia al aislamiento, del aislamiento al abandono del propio ser, y de esto último a un estado de enajenación emocional que lo convierte en lo que Camus ha llamado un “príncipe del espíritu” (es decir un ser que renuncia a su rebeldía y a su razón), o a levantar la mano contra sí mismo (de manera que se convierte en lo que Jean Améry llama un “suicidante”). Es en la última transición, la que lleva del abandono del propio ser a la enajenación emocional o a levantar la mano contra sí mismos, donde se distancian irremediabilmente unos de otros, pues en los supervivientes los estados simbólicos de abandono del yo, como hemos visto en Brausen, no llevan a una forma de suicidio, ya sea físico o del espíritu, sino a una reconstrucción del propio ser por medio de alguna forma de ejercicio narrativo (relatar la propia historia para que otros la escuchen, como veremos más adelante, constituye también una forma de salvación mediada por la narración). Se trata, entonces, de hombres que se comportan y reaccionan de acuerdo a un particular estado de sufrimiento existencial, pero que optan, al final, por tomar caminos distintos.

El “desesperado débil” onettiano se va sumiendo en modos de “suicidio pragmático” similares a los que ya enumerara Emile Durkheim, particularmente en los de tipo “egoísta”, por cuanto antes de matarse se aísla del resto del mundo; y en los de tipo “anómico”, en tanto el suicidio viene precedido por una ruptura en la escala de valores y normas conocidas, o por la pérdida de personas, proyectos o esperanzas que hasta ese momento daban sentido a su vida. Esta ruptura que lleva al suicidio anómico está asociada la mayoría de las veces a cambios bruscos en la situación vital del personaje (pasar de la adolescencia a la adultez, descubrir el sexo y sentir el deseo como una carga, sentir el deterioro producido por una enfermedad), o a la ruptura de compromisos asociados con el amor.

Para Albert Camus, “[el] arte no puede ser servido por nada tan bien como por un pensamiento negativo. Sus maneras de proceder oscuras y humilladas son tan necesarias para la inteligencia de una gran obra como lo es el negro para el blanco” (Camus, 2013a [1942]: 318). De la misma manera, en la obra de Onetti los opuestos necesitan uno del otro. El blanco y el negro interactúan y se complementan no solo de manera circunstancial, sino como la demostración de que la vida y la muerte son las dos únicas respuestas para una misma pregunta: ¿vale la pena seguir vivo? Por tal razón, en Onetti hay esperanzas fugaces que nacen de infinitas desesperanzas, hay situaciones que invitan simultáneamente a la vida y a la muerte, y personajes de dolorosa honestidad que se salvan imaginando, aunque no se engañan al convérsense de que la salvación es definitiva.

La diferencia fundamental entre supervivientes y suicidas en su obra es, entonces, que para los primeros el divorcio entre el mundo y el hombre se manifiesta en una consciencia del absurdo que los lleva de la lucidez a la creación, a la mentira, al discurso, y en definitiva a la resistencia; mientras que en los segundos dicha ruptura se transforma en *échec*, y lleva a los personajes a reclamar para sí, como un acto de voluntad, la muerte por mano propia, o a suprimir en sí mismos la voluntad de rebelión que, como ya dijimos, es una característica necesaria para ser un hombre absurdo que se resiste a la descomposición del mundo.

2.1. ENTRE LA ‘CONSCIENCIA DEL ABSURDO’ Y EL ‘SUICIDIO DEL ESPÍRITU’. “EL POSIBLE BALDI” Y “BIENVENIDO, BOB”

Baldi y la “consciencia del absurdo”

De todos los héroes de Juan Carlos Onetti, Baldi es quizás quien más se asemeja a Juan María Brausen. En “El posible Baldi” (Onetti, 1936), el personaje que da nombre al relato intuye que la vida es algo más que el dinero, la comodidad y el amor romántico que configuran su existencia, y que estos elementos, más bien, representan la sumisión a un sistema de valores ordinario y vulgar. Baldi anticipa 14 años a Brausen en virtud del vigor con que acompaña las imaginaciones que le sirven para mejor vivir en un mundo que se torna de pronto insatisfactorio, y además porque mediante su ejercicio narrativo llega también a la muerte simbólica del ‘yo’ que lleva a la reconstitución de sí mismo en la forma de un hombre absurdo. Por tal razón, Baldi es un claro ejemplo de la “consciencia del absurdo” en un hombre porque en él es posible observar el instante preciso en que se da su divorcio con el mundo, y porque a partir de allí el personaje emprende la búsqueda de una nueva razón para vivir.

El héroe de este relato es un abogado que acaba de cobrar honorarios por el caso de “Antonio Vergara contra Samuel Freider”. Con el dinero a resguardo en uno de sus bolsillos, camina por la calle mientras planea con ansias un encuentro nocturno con su enamorada Nené. El hombre, en principio, se da como la representación arquetípica de la perfección pequeño burguesa: un trabajo de prestigio, dinero, una enamorada, y una actitud orgullosa y altiva que despierta la admiración de hombres y mujeres.

Decía [Baldi] tener un aire *jovial y tranquilo*, balanceando el cuerpo sobre las piernas abiertas, mirando *placido* el cielo, los arboles del congreso, los colores de los colectivos. *Seguro* frente al problema de la noche, ya resuelto por medio de la peluquería, la comida, la función del cinematógrafo con Nené. Y *lleno de confianza* en su poder –*la mano apretando los billetes*– porque una mujer rubia y extraña, parada a su lado, lo rozaba de vez en vez con sus claros ojos. *Y si él quisiera...* (Onetti, 2009a [1936]: 47) [La cursiva y la información adicional es nuestra].

Se trata pues de un hombre jovial, tranquilo, placido, seguro y lleno de confianza, que empuña los billetes que son un símbolo de estatus, mientras está complacido por la admiración que estimula en una mujer que lo contempla. Es un héroe maniqueo que existe

en una forma edulcorada de felicidad: “sintió de improvisto que era feliz” (47); y que siente la obligación de actuar conforme a este sentimiento fundando con Nené lo que llama hiperbólicamente la “Academia de la dicha” (48). De esta manera, Onetti escribe un relato en el que el héroe se sitúa en una suerte de cúspide aspiracional: Baldi es el hombre digno de admirar que se aviene perfectamente al *estatus quo*.

No obstante, el cuento tira del hilo de la normalidad para hacer un paralelismo entre una vida ordinaria y una que se sale de esos moldes. La tribulación de la mujer que camina junto a Baldi, al ser abordada por un hombre indeseado, lleva al abogado, en un acto casi inconsciente, a librarla del acoso del desconocido. Onetti suma a partir de este acto un arquetipo más a Baldi: el del caballero que va en auxilio de la damisela en peligro. Sin embargo, la mujer representa un punto de ruptura en la vida perfectamente normal del abogado pequeño burgués cuando, con una gratitud exagerada, y con “algo de subyugado y seducido” (Onetti, 2009a [1936]: 49), muestra un interés casi esotérico por Baldi, convencida de que en él se encuentran los ademanes de un hombre extraordinario. “Yo, desde que lo vi esperando para cruzar la calle”, dice,

comprendí que usted no era un hombre como todos. Hay algo raro en usted, tanta fuerza, algo quemante... Y esa barba, que lo hace tan orgulloso (49) [...] Tan distinto a los otros... Empleados, señores, jefes de las oficinas [...] Si quisiera hablarme de su vida... ¡Yo sé que es todo tan extraordinario!” (50).

La primera reacción del abogado es de rechazo. “Histérica y literata”, piensa mientras la contempla. Y es que si algo no es este hombre es precisamente extraordinario. Si nos atenemos al sentido del relato hasta este punto, lo que hace al abogado como personaje es que sus rasgos arquetípicos son la exacerbación del héroe clásico y tradicional; es, podríamos decir, lo ordinario llevado al extremo. De allí que sienta el deseo de desprenderse de la mujer que lo ha tazado desde una perspectiva que sobrepasa por mucho sus límites.

Pero cómo hacer para deshacerse de la mujer y, al mismo tiempo, que su vida ordinaria coincida con las expectativas que ella se ha creado. Como con Brausen, en Baldi la ficción da la respuesta. Al imaginarse “hombre de acción”, dice Hugo J. Verani (1981), Baldi compensa “la inseguridad, el temor, la indecisión” (272). Lo que viene a demostrar que los sentimientos que lo acompañaban en un primer momento, y lo situaban aparentemente en una posición de superioridad con respecto a los demás, eran apenas una impostura, o como

mínimo, se sustentaban en la fragilidad de la apariencia, lo efímero y lo material. Solo así se entiende que llegado a este punto invente una vida crapulosa que pueda contar a la mujer. Una historia plagada de muertos y bajezas con la que busca asustarla conservando, de paso, el prejuicio de hombre extraordinario que ella se ha inventado para él.

Es claro que la vanidad es un rasgo de carácter relevante en Baldi, pues la imagen que tiene la mujer determina la imagen que tiene de sí mismo. Precisamente para no asestar un golpe a su vanidad, su imaginación concibe a un Baldi cazador de negros ladrones en las minas de diamantes de Sudáfrica; a un Baldi borracho que vive del dinero de sus amantes; a un Baldi marinero; a un Baldi soldado en la legión Extranjera; y a un Baldi contrabandista de cocaína. Así, recuerda a Brausen por la forma como construye las ficciones con que intenta completar el mundo, en tanto su mundo real aporta elementos concretos en los que apuntalar una invención que termina por yuxtaponerse metaficcionalmente a la “realidad real”:

De la mansa atención de ella, estremecida contra su cuerpo, extrajo el Baldi que gastaba en aguardiente, en una taberna de marinos en tricota –Marsella o El Havre-, el dinero de amantes flacas y pintarrajeadas. Del oleaje que fingían las nubes en el cielo gris, el Baldi que se embarcó un medio día en el *Santa Cecilia*, con diez dólares y un revolver. Del breve viento que hacía bailar el polvo de una casa en construcción, el gran aire arenoso del desierto, el Baldi enrolado en la legión Extranjera que regresaba a las poblaciones con una trágica cabeza de moro ensartada en la bayoneta (Onetti, 2009a [1936]: 53-54).

Pero a pesar de los esfuerzos del abogado, la mujer no demuestra más que empatía. Similar a *Madame Bovary*²³, para cada historia que el hombre inventa ella reacciona con un dejo de romanticismo literario que la define psicológicamente: donde Baldi espera producir antipatía, ella encuentra la comprobación de una energía vital extraordinaria. En consecuencia, y ante la intensificación del carácter grotesco de las historias, el abogado termina explorando a partir de la narración resquicios ocultos en sí mismo. Allí concluye que la vida que se ha inventado para alejar a la mujer es mucho más interesante que la vida que tiene en realidad; y al final la ficción sobrepasa el universo real demostrando que este último es, como mínimo, menos interesante.

²³ Es Baldi quien traza esta comparación cuando la llama “*Bovary de plaza congreso*” (Onetti, 2009 [1936]: 54).

Al hablar del camino del héroe del monomito, Joseph Campbell afirma que la “llamada de la aventura” se da a partir de la presencia de un mensajero que

marca lo que puede llamarse ‘el despertar del yo’. [...] Grande o pequeña, sin que tenga importancia el estado o el grado de la vida, la llamada levanta siempre el velo que cubre un misterio de transfiguración; un rito, un momento, un paso espiritual que cuando se completa es el equivalente de una muerte y un renacimiento (Campbell, 2014 [1949]: 67).

A partir de allí, continua, “[e]l horizonte familiar de la vida se ha sobrepasado, los viejos conceptos, ideales y patrones emocionales dejan de ser útiles, ha llegado el momento de pasar un umbral” (Campbell, 2014 [1949]: 67). El umbral al que se refiere Campbell es el mismo que pasa Brausen en *La vida breve*, que lo lleva a la muerte simbólica del yo como representación de un proceso de transformación personal. Un caso similar sucede en Baldi. Cuando la insistencia de la mujer lo obliga a desplegar su imaginación, lo hace explorar con mayor profundidad el interior de sí mismo, al punto de producir la muerte del yo al borde del umbral de lo conocido, y la posterior resurrección de una forma renovada de identidad que ha sobrepasado “el horizonte familiar”, “los viejos conceptos, ideales y patrones emocionales”. A la mujer de “El posible Baldi”, por tanto, se le puede atribuir el papel del “heraldo” o mensajero femenino que ejerce la llamada a la aventura, y que sirve como guía a la manera del ovillo de Ariadna que

devolvió a Teseo sano y salvo de la aventura del laberinto. Esta es la fuerza guía que corre por la obra de Dante en las figuras femeninas de Beatriz y la Virgen, y que aparece en el *Fausto* de Goethe sucesivamente como Gretchen, Helena de Troya y la Virgen (Campbell, 2014 [1949]: 87).

“El posible Baldi” reproduce, de esta manera, la búsqueda filosófica de la literatura del siglo XX: la imaginación como una forma de llegar al fondo del problema humano en la autodeterminación del sujeto, y la acción creadora del artista como una forma de comprender a ese sujeto en su totalidad. Este principio creador lleva al abogado a imaginar “al Baldi de las mil caras feroces que la admiración de la mujer hacía posible” (Onetti, 2009a [1936]: 53), hasta que “el otro Baldi fue tan vivo que pudo pensar en él como en un conocido” (54), y al comparar “al mentido Baldi con él mismo”, lo que terminó por comprender fue que el Baldi real llevaba una “lenta vida idiota, como todo el mundo” (54). Como consecuencia, descubre

que “la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles ni hombres sensatos” (54). Y además, que él mismo “había cerrado los ojos y estaba entregado, como todos. Empleados, señores, jefes de las oficinas” (54). El abogado se descubre como la antítesis de lo que la mujer espera y siente emerger el divorcio que lo separa del mundo. De esta manera coincide con el hombre consiente del absurdo de Camus porque también en él sucede que

los decorados se derrumben. Levantarse, coger el tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, la comida, el tranvía, cuatro horas de trabajo, la cena, el sueño y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo es una ruta que se sigue fácilmente durante la mayor parte del tiempo. *Pero un día surge el "por qué" y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro.* "Comienza": esto es importante. La lasitud está al final de los actos de una vida maquinal, pero inicia al mismo tiempo el movimiento de la conciencia. La despierta y provoca la continuación. La continuación es la vuelta inconsciente a la cadena o el despertar definitivo. [...] *La simple "inquietud" está en el origen de todo* (Camus, 2013a [1942]: 223). [La cursiva es nuestra].

En Baldi imaginar es motivar una inquietud existencial que termina por producir la conciencia del absurdo de su propia vida. “Comenzar a pensar es comenzar a estar minado” (Camus, 2013a [1942]: 215). La comparación entre su vida y su relato marca la diferencia entre un Baldi entregado y uno que puede, quizás, sacudirse del aturdimiento de una vida vulgar. Es por esta razón que, antes de irse, repite “el gesto seco que hubiera usado el posible Baldi” (Onetti, 2009a [1936]: 55), y entrega a la mujer el dinero de los honorarios que antes apretaba con orgullo, dejando con ellos un símbolo de la lenta vida idiota que lo definiera hasta ese momento, y adoptando las maneras de un hombre renovado en la consciencia de su propia situación. A partir de allí Baldi es “el posible Baldi”.

En este relato de Juan Carlos Onetti se da una alegoría de la transformación íntima del héroe a partir de un ejercicio metaficcional en el que el hombre imaginado se solapa a la realidad del hombre que lo imagina. Antes que Juan María Brausen, Baldi representa una forma de autodeterminación existencial que, sin llegar a las trazas filosóficas del “hombre-creador absurdo” de *La vida breve*, se sustenta en la imaginación como herramienta de reflexión profunda, y en el arte como una posibilidad para conocerse a sí mismo ante la contemplación de la propia obra. Al final, Baldi no es ya más el abogado pequeño burgués enamorado de Nené que está a punto de fundar junto a ella la academia de la dicha, sino el equivalente del héroe como “campeón no de las cosas hechas sino de las cosas por hacer”, pues, a partir de ahora, “el dragón que debe ser muerto por él es precisamente el monstruo

del *status quo*” (Campbell, 2013 [1949]: 364). Baldi rompe en la obra de Juan Carlos Onetti el arquetipo del héroe tradicional, e inaugura una forma de heroicidad sustentada en la conciencia del absurdo, a partir de una potente imaginación creadora.

Roberto (Bob) y el “suicidio del espíritu”

El camino que lleva a Roberto de la juventud a la adultez lo sitúa en un proceso de transformación inverso al de Baldi. El personaje principal de “Bienvenido, Bob” (Onetti, 1944), al igual que Baldi, es un adulto sumido en una vida ordinaria, no obstante, la perspectiva que propone Juan Carlos Onetti en este relato ya no es la de un proceso de toma de conciencia por parte del héroe, sino la de una degradación espiritual que lleva de la conciencia al suicidio del pensamiento, y que se comprueba en la comparación del mismo hombre en dos momentos distintos de su vida: su juventud y su adultez. Pero más allá de la obvia diferencia física, lo que propone Onetti no es un ejercicio de contrastes fisiológicos sino uno de tipo mental: la condición de vejez en la obra no está determinada por una transformación física a causa de la edad, sino por un estado emocional que convierte al hombre en víctima de una particular degradación anímica que se va agravando con el paso de los años. Por tal razón, en Roberto es posible estudiar el proceso que lleva a un hombre rebelde a convertirse en un “suicida del espíritu”.

El narrador de este relato es el cuñado de juventud de Roberto. Desde su posición, primero como narrador actuante, y luego como narrador espectador, relata una historia que empieza en el pasado, cuando Roberto era un joven recio y de fuerte carácter que respondía al mote de “Bob”, y termina con la reunión casual de ambos hombres algunos años después. El hombre que encuentra el narrador en el presente dista mucho del joven que conoció en el pasado. “Es seguro que cada día estará más viejo”, dice, “más lejos del tiempo en que se llamaba Bob” (Onetti, 2009c [1944]: 92). Roberto, que no Bob, es un viejo debido a su actitud con respecto al mundo que ahora habita, y que en su juventud contemplara con desprecio. El personaje principal se sitúa, por tanto, en dos cronotopos distintos: el de Bob en el pasado, y el de Roberto en el presente, y al pasar de uno a otro demuestra lo que sucede en un joven que transita hacia la adultez mientras sufre una profunda degradación moral. En Onetti, sostiene Hugo J. Verani, “[e]ntrar en el mundo de los adultos significa siempre [...]

convertirse en un hombre acabado y humillado, caer en una progresiva corrupción moral” (1981: 49).

En el momento en que el narrador encuentra a Roberto se abre una analepsis que lleva al lector al pasado de ambos hombres. En este cronotopo particular, “Bob” es el joven hermano de Inés, la novia del narrador. Pero la relación de los cuñados, a pesar de su cercanía familiar, se da a la manera de un “duelo” (Onetti, 2009c [1944]: 94). Bob pasa las noches tomando cerveza en la cantina del club que el narrador frecuenta, mientras lo observa, dice este último, con una

mirada azul detenida incansablemente en mí, manteniendo sin esfuerzo el intenso desprecio y la burla más suave. También con algún otro muchacho, los sábados, alguno tan rabiosamente joven como él, con quien conversaba de solos, trompas y coros y de la infinita ciudad que Bob construiría sobre la costa cuando fuera arquitecto. Se interrumpía al verme pasar para hacerme el breve saludo y no sacar los ojos de mi cara, resbalando palabras apagadas y sonrisas por una punta de la boca hacia el compañero que terminaba siempre por mirarme y duplicar en silencio el silencio y la burla (Onetti, 2009c [1944]: 92) [La cursiva es nuestra].

La rabiosa juventud de Bob lo lleva a una condescendencia hostil que se entiende como “intenso desprecio”, y se manifiesta en el “silencio y la burla”. Bob se enmarca en el arquetipo del joven idealista con ambiciosos proyectos para el futuro. Su actitud es arrogante, con el orgullo que confiere saberse en posesión de una juventud vigorosa. Para Alonso Cueto (2008) Bob deja claro un elemento recurrente en la obra de Onetti: “los jóvenes se definen por oposición a los viejos” (46). En este sentido, el duelo que establece con el narrador se da en tanto ve en él a su opuesto. Así, en un primer momento Bob representa la juventud mientras el narrador representa la vejez. Pero la hostilidad del narrador se da en combinación con una forma de admiración también común en la obra de Onetti: la de los viejos que contemplan con nostalgia la juventud que ellos mismos han perdido. “Yo no tenía por él”, dice, “más que odio y un vergonzante respeto” (Onetti, 2009c [1944]: 93), y es por este último sentimiento que no espera del joven, muy a pesar suyo, más que “tolerancia y comprensión a su juventud implacable” (94).

Lo interesante del ejercicio de contrastes que propone Juan Carlos Onetti es que a pesar de no saber la edad exacta de ambos personajes, es claro que cada uno reconoce en el otro una contraparte vital. Mientras Bob es “devoto de su juventud y la de su hermana”, y es

el “fiscal y juez de un delito: el de ser viejo” (Cueto, 2008: 46); el narrador ve la realidad del joven Bob con nostalgia. En consecuencia Bob se erige como el más fuerte de los dos. Así lo hace saber cuando plantea la disyuntiva de la existencia de un hombre maduro en el sentido de un “¿Ímpetu de salvación o salto en el abismo?” (Onetti, 2009c [1944]: 94). Y lo demuestra categóricamente cuando impide, con la sola fuerza de su voluntad, que su hermana se case con el narrador. “Usted no se va a casar con ella porque usted es viejo y ella es joven”, dice.

No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa. Pero usted es un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios [...] Claro que usted tiene motivos para creer en lo extraordinario suyo. Creer que ha salvado muchas cosas del naufragio. Pero no es cierto (Onetti, 2009c [1944]: 96).

Lo importante aquí, según vemos, no es la edad del narrador. Tener 30 o 40 años no hace de él un hombre viejo. Lo que lo hace indigno es su estado de “hombre hecho”, es decir “deshecho”, y por tanto ordinario. En palabras de Bob, un hombre ordinario “[e]stá atado a cosas miserables y son las cosas las que lo arrastran. No va a ninguna parte, no lo desea realmente” (Onetti, 2009c [1944]: 96). Sostiene el narrador, además, que

en aquello que él [Bob] llama vejez, lo más repugnante, lo que determinaba la descomposición era pensar por conceptos, englobar a las mujeres en la palabra mujer, empujarlas sin cuidado para que pudieran amoldarse al concepto hecho por una pobre experiencia. Pero -decía también- tampoco la palabra experiencia era exacta. No había ya experiencias, nada más que costumbre y repeticiones, nombres marchitos para ir poniendo a las cosas y un poco crearlas (Onetti, 2009c [1944]: 96-97) [La información adicional es nuestra].

Por tanto, lo que hay de deshecho en los hombres hechos, en los hombres ordinarios, se manifiesta en su interacción con el mundo. Estar deshecho es no tener ya nuevas experiencias, vivir de los recuerdos y entender el mundo solo a partir de conceptos. Lo que equivale a decir que se está detenido en el tiempo, no se va a ninguna parte y no es posible conocer otra cosa que no sea lo que ya se ha visto. Se trata de ese momento al que Fernando Curiel (1980) llama “La edad prohibida”, y que describe como “el aprendizaje de la ruindad”, o, también, como “el salto (mortal) de la *juventud*, ese ‘país de las maravillas’, a la *madurez*, cuando todo lo existente es una alusión a la desgracia, cuando la vida comienza a ser una ‘sonrisa torcida’” (94). Entonces hay una forma de estancamiento vital en la vejez que no

depende necesariamente del paso de los años, sino de una situación anímica particular: la que sucede cuando se abandona el idealismo del joven, cuando se deja de pensar con rebeldía, y cuando se conforma con una “lenta vida idiota, como todo el mundo”, como ya dijera Baldi.

¿Cuál es, entonces, la medida de lo extraordinario para Bob? Si se es un hombre ordinario lo extraordinario debería empezar con la toma de consciencia. Baldi, como hemos visto, da un paso hacia lo extraordinario porque reconoce su situación y se vuelca a identificar dentro suyo lo que hay de entregado y sumiso. “La caída en el tiempo”, asegura Fernando Curiel (1980), “tiene lugar dentro de nosotros mismos” (133). El hombre extraordinario se vuelve así consciente del absurdo de su propia vida y vislumbra una posibilidad de salvación en la transformación del sí mismo.

Pero en el universo de Onetti, “toda juventud puede ser definida como una farsa que el paso del tiempo corrige y descubre poco a poco” (Cueto, 2008: 44). La farsa se da en cuanto el joven siente menguar las fuerzas que lo empujaban a diseñar empresas imposibles. Así que el hombre extraordinario, si desea seguirlo siendo, debe ser antes que nada rebelde, libertario y apasionado. Pero Bob, después de todo, no es un hombre extraordinario.

Una vez se cierra la analepsis que lleva al pasado de los hombres, cuando el relato se sitúa en el cronotopo del presente, Bob se ha transformado en Roberto, y lo que hay del joven en el viejo se manifiesta en el dolor que produce la pérdida de algo preciado. “Es todavía un recién llegado y de vez en cuando sufre sus crisis de nostalgia. Lo he visto lloroso y borracho, insultándose y jurando el inminente regreso a los días de Bob²⁴” (Onetti, 2009c [1944]: 99). Si Camus hubiera leído “Bienvenido, Bob”, probablemente diría que en el lamento de Roberto se da el caso del “extraño que, en ciertos segundos, viene a nuestro encuentro en un espejo; el hermano familiar y, sin embargo, inquietante que volvemos a encontrar en nuestras propias fotografías [...]” (Camus, 2013a [1942]: 225). Este extraño, finaliza Camus, da muestra también del absurdo, sin embargo, la reacción de Roberto no es más la de un hombre rebelde, sino la de uno que, como antes criticara en el narrador, vive su vida en la falta de experiencias, en la costumbre, en la repetición y en la nostalgia de recordar “nombres marchitos para ir poniendo a las cosas y un poco crearlas”. Su llanto, así, es la elegía de su fracaso.

²⁴ Para Alfred Alvarez “las heridas del pasado no cicatrizan nunca [...] al contrario, se abren una y otra vez para obliterar los modificados placeres y las aceptaciones del presente” (1999 [1971]: 169).

El paso del tiempo corrompe a Bob y lo degrada en Roberto, y engrandece toda su vitalidad anterior en detrimento de su madurez presente. Cuando el narrador recuerda el pasado lo hace para establecer una comparación en favor del joven:

Nadie amó a mujer alguna con la fuerza con que yo amo su ruindad, su definitiva manera de estar hundido en la sucia vida de los hombres. Nadie se arrobó de amor como yo lo hago ante sus fugaces sobresaltos, los proyectos sin convicción que un destruido y lejano Bob le dicta algunas veces y que sólo sirven para que mida con exactitud hasta donde está emporcado para siempre (Onetti, 2009c [1944]: 99).

Lo que hace de Bob un personaje arquetípico de la sumisión en Onetti no es solo que permanece dentro de los límites, sino que lo hace a pesar de sí mismo, no por una decisión racional y voluntaria, sino, precisamente, a raíz de la pérdida de su rebeldía, su libertad y su pasión. La vida lo va llevando de esa manera y él no sabe hacer nada para evitarlo. Los límites, quizás sin darse cuenta, lo encierran. Y a diferencia de Baldi, se demuestra incapaz de cruzar de nuevo el umbral que lo puede llevar de vuelta al lugar del que ha sido expulsado. Por esta razón se asemeja a los “príncipes del espíritu” de los que habla Camus en *El mito de Sísifo*: “[Los] príncipes del espíritu, [...] a lo que llegaron en su rebelión más pura fue al suicidio de su pensamiento. El verdadero esfuerzo consiste, por el contrario, en atenerse a él tanto como sea posible” (Camus, 2013a [1942]: 220) [La cursiva es nuestra].

“Bob” es el pensamiento rebelde; “Roberto”, en cambio, simboliza el sometimiento y la irreflexión. Bob se sitúa en un plano de superioridad práctica que rebasa los límites del personaje mismo, pues sus decisiones condicionan la acción de los demás personajes, en especial las de su hermana, y por tanto afectan la vida del narrador; Roberto, en cambio, está restringido por las decisiones de los demás -su esposa, su jefe, sus amigos, el narrador-, y obedece los parámetros propios de la convención social porque, aunque se siente incómodo, es para lo único que ha tenido fuerzas. A partir de allí, el narrador se muestra superior en virtud de su experiencia en el particular cronotopo de la vejez en el que ambos se reencuentran. Se sabe ganador del duelo que sostuvieron en el pasado y configura allí mismo su venganza, pues su odio aún no se extingue. Contempla a Roberto en una particular forma de voyerismo que delimita definitivamente las diferencias entre el hombre mayor y su versión juvenil.

Mi odio se conservará cálido y nuevo mientras pueda seguir viviendo y escuchando a Roberto; nadie sabe de mi venganza, pero la vivo, gozosa y enfurecida, un día y otro. Hablo con él, sonrío, fumo, tomo café. Todo el tiempo pensando en Bob, en su pureza, su fe, en la audacia de sus pasados sueños. Pensando en el Bob que amaba la música, en el Bob que planeaba ennoblecer la vida de los hombres construyendo una ciudad de eneguedora belleza para cinco millones de habitantes, a lo largo de la costa del río; el Bob que no podía mentir nunca; el Bob que proclamaba la lucha de los jóvenes contra los viejos, el Bob dueño del futuro y del mundo. Pensando minucioso y plácido en todo eso frente al hombre de dedos sucios de tabaco llamado Roberto, que lleva una vida grotesca, trabajando en cualquier hedionda oficina, casado con una mujer a quien nombra “mi señora”; el hombre que se pasa estos largos domingos hundido en el asiento del café, examinando diarios y jugando a las carreras por teléfono (Onetti, 2009c [1944]: 99).

Vivir la ruindad en un estado de conciencia es también el sentimiento del absurdo. Así que, contar la historia de ambos es vivir la venganza por medio del relato, y a través de este último, salvarse de la sumisión a la que se ve atado un príncipe del espíritu. Es cierto que la salvación del narrador se cifra en una forma mezquina de venganza, pero también lo es que en el universo onettiano la bondad no es una cualidad imprescindible de sus héroes. El narrador no cumple el papel de mensajero que lleva a cabo sin saberlo la mujer en “El posible Baldi”, pues las palabras de desprecio que pudiera haber proferido hacia Roberto, y que quizás lo habrían llevado a una suerte de conciencia, son cambiadas por un silencio satisfecho, demostrando una “capacidad para el desquite”, que “solo puede tacharse de magnífica, admirable” (Curiel, 1980: 134).

La oposición entre Roberto y Baldi es, pues, evidente. Lo cotidiano es para ambos una demostración de su mediocridad. No obstante, donde Baldi sobresale como un iniciado, sin duda porque tuvo la fortuna de encontrar en su camino la presencia incisiva de un heraldo, Roberto se nota como un ser clausurado en una vejez sin posibilidad de retorno. La ficción, así lo demuestra Baldi, potencia la realidad, pero lo que sostiene a Roberto no es su imaginación sino su nostalgia.

Voy construyendo para él planes, creencias y mañanas distintos que tienen la luz y el sabor del país de juventud de donde él llegó hace un tiempo. Y él acepta; protesta siempre para que yo redoble mis promesas, pero termina por decir que sí, acaba por muequear una sonrisa creyendo que algún día habrá de regresar al mundo de las horas de Bob y queda en paz en medio de sus treinta años, moviéndose sin disgusto ni tropiezo entre los cadáveres pavorosos de las antiguas ambiciones, las formas repulsivas de los sueños que se fueron gastando bajo la presión distraída y constante de tantos miles de pies inevitables (Onetti, 2009c [1944]: 100).

Como afirma Fernando Curiel “Baldi sufre la mordida del fracaso al contemplar los jardines cenagosos, los edificios ruinosos de su Academia de la Dicha. Roberto, en cambio, es sostenido artificialmente, descoyuntado y vacío, en una de las esquinas del ring” (1980: 135). Aun con la ayuda involuntaria de la mujer, Baldi encuentra la salvación por su cuenta en la contemplación de su propia situación en el mundo. Pero Roberto está derrotado y es manipulado por el hombre al que una vez despreciara. Por este encadenamiento particular de circunstancias se muestra como un “suicida del espíritu” casi en el mismo cronotopo donde Baldi se revelara como un hombre “consciente del absurdo”. Por tal razón, allí donde Baldi representa la conciencia en la obra de Juan Carlos Onetti, Roberto simboliza la entrega, la derrota y, en definitiva, lo que hace esa “lenta vida idiota” de los “empleados, señores, jefes de las oficinas” en un hombre de talante ordinario.

2.2. ‘SUICIDIO EGOÍSTA’ O ‘MONOMANÍA’ EN “UN SUEÑO REALIZADO” Y “LA NOVIA ROBADA”

Escapar de una vida agobiante

En la obra de Juan Carlos Onetti matarse es el paso que sigue al suicidio del espíritu. Declinar ante la posibilidad de ser un hombre absurdo implica una sobreexposición a la derrota, que a partir de allí se torna trágica e insoportable. Por esta razón, los suicidas en su obra sufren de lo que Jean Améry llama “inclinación a la muerte”. Donde Roberto de “Bienvenido, Bob” traza un límite –se entrega a una vida ordinaria pero no levanta la mano contra sí mismo–, el suicida pragmático da un paso al frente y se arroja físicamente al abismo, pues ser un suicida del espíritu es situarse en una posición especialmente vulnerable, en la que con muy poco se puede sentir la obligación de dar el salto. El suicidio pragmático en Onetti está profundamente conectado con la pérdida. Todos los personajes de su obra, supervivientes y suicidas, llevan consigo un vacío que no pueden llenar, pero quien se mata siente que en lo que ha perdido está la justificación última de su vida. Incapaz de canalizar su dolor en otra cosa que no sea la nostalgia, la melancolía o la rabia, e incompetente al momento de imaginar posibles salidas, mata en sí mismo el dolor que lo atormenta. Así le pasa a la mujer de “Un sueño realizado” (1941), a Moncha Insaurralde de “La novia robada” (1968), a Risso de “El infierno tan temido” (1962), y a Magda de *Cuando entonces* (1987).

Para Camus, matarse es “confesar”, confesar que “se ha sido sobrepasado por la vida o que no se la comprende” (Camus, 2013a [1942]: 216). Pero ser sobrepasado por la vida y no comprenderla no tiene por qué significar que se debe renunciar a ella. En la obra de Onetti los personajes sumidos en estos estados de melancolía que llevan a la muerte confiesan su incapacidad para vivir en un mundo absurdo, pero aquellos que los sobreviven demuestran ser sus reversos vitales. De esta manera, a la mujer de “Un sueño realizado” y a Moncha Insaurralde se oponen los personajes que actúan en las particulares mascaradas que ambas mujeres inventan mientras intentan lidiar con la pérdida; Gracia se opone a Risso porque encuentra, como ya pasara con el narrador de “Bienvenido, Bob”, una forma imaginativa, aunque sin duda cruel, de venganza, esta vez por medio de mecanismos ficcionales de reconfiguración de la realidad; y a Magda se opone Lamas, quien encuentra en el relato de su propia pena una forma de hacer catarsis y soportar el dolor que la pérdida le ha dejado.

Bob, la mujer de “Un sueño realizado” y Moncha Insaurralde de “La novia robada” tienen en común el origen de sus vacíos: sus pérdidas se originan en un momento impreciso de un pasado idealizado. Por esta causa todos acometen una forma particular de suicidio que se relaciona con el universo ficcional al que pertenecen. Bob mata en sí mismo la rebelión y da la espalda a la consciencia del absurdo, de manera que se convierte en un “príncipe del espíritu”; la mujer de “Un sueño realizado” da un paso más allá y se mata para eternizar su ser en un momento idílico que, aunque producto de un sueño, representa la felicidad que ha perdido; y Moncha se mata cuando la ficción que ha decidido representar se rompe, y de golpe la realidad se le muestra insoportable. En ambas mujeres hay un parentesco con Brausen en tanto usan la imaginación, o el sueño, que para el caso equivale a lo mismo, para completar su mundo o recuperar lo que han perdido. Por esta razón actúan como si fueran distintas a quienes realmente son, como ya lo hiciera el personaje de *La vida breve* al transformarse en Arce, y llevan su vida en la transformación y ocultamiento de su ser real. Sin embargo, donde el héroe de *La vida breve* emprende un camino de salvación personal representado en la muerte simbólica de sí mismo, las mujeres de ambos cuentos disponen las cosas para dar un salto hacia la eternidad a partir del “suicidio pragmático”: hacer realidad el sueño y morir siendo eternamente joven, en el caso de la mujer de “Un sueño realizado”; y acabar con la propia vida investida en el traje de lo que siempre se ha querido ser para morir siendo eternamente una novia, en el caso de Moncha. De esta manera, el acto performativo,

por ser de enunciación y acción, se convierte en una especie de sortilegio que convierte a ambos personajes, tras sus muertes, en lo que han representado, así las máscaras en que se ocultan pasan a ocupar en la posteridad el lugar de sus rostros.

Desde el punto de vista de quienes las sobreviven los actos de las mujeres son vistos como un síntoma de locura, pues ambas se sumergen en estados de aislamiento, tanto temporal como espacial: viven incrustadas en un momento del pasado, o en una forma de pasado abstracto que no se ubica temporalmente en un tiempo específico pero se apunala en unos sentimientos asociados con un *locus amoenus*. A partir de allí, aunque viven en el mismo tiempo y el mismo lugar que los demás personajes, no están ya con ellos. Por tanto, sus muertes se dan en la lógica de lo que Emile Durkheim llama “suicidio egoísta”, y se relacionan con una particular forma de muerte por locura que el sociólogo francés califica como “suicidio melancólico”.

La mujer protagonista de “Un sueño realizado” no tiene nombre. Solo Langman, director de teatro venido a menos que vive en un “asilo para gente de teatro arruinada” (Onetti, 2009b [1941]: 72), y Blanes, actor de teatro igualmente venido a menos que mal vive emborrachándose en una pieza desordenada y oscura, lo tienen. Quizás porque la mujer de este cuento se entiende como el símbolo de la resistencia a la pérdida de la juventud “impura que estaba siempre a punto de deshacerse podrida” (Onetti, 2009b [1941]: 77), y de la felicidad que ya no puede alcanzarse sino mediante los sueños. La historia que narra Langman no es, por tal razón, apenas el recuento de los últimos días en la vida de una “pobre loca” que quiere llevar a las tablas la representación de un “disparate” (72) en el que de alguna manera, sin razón aparente, encontró la felicidad. Sino, además, una alegoría de ese proceso de degradación existencial que los arrastra a todos ellos, la mujer, Langman y Blanes. La falsa apariencia juvenil de la mujer que “tendría alrededor de 50 años”, pero insistía en sostener un “aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida”, les recuerda que también ellos están a punto de “quebrarse allí en silencio, [y] desmoronarse roid[os] por el trabajo sigiloso de los días” (74).

La mujer paga a Langman y a Blanes para representar en el teatro la escena de un sueño, y actuar como una jovencita en un episodio que no tiene nada de extraordinario.

En la escena hay casas y aceras, pero todo confuso, como si se tratara de una ciudad y hubieran amontonado todo eso para dar impresión de una gran ciudad. Yo salgo, la mujer

que voy a representar yo sale de una casa y se sienta en el cordón de la acera, junto a una mesa verde. Junto a la mesa está sentado un hombre en un banco de cocina. Ese es el personaje suyo [Blanes]. Tiene puesta una tricota y gorra. En la acera de enfrente hay una verdulería con cajones de tomates en la puerta. Entonces aparece un automóvil que cruza la escena y el hombre, usted, se levanta para atravesar la calle y yo me asusto pensando que el coche lo atropella. Pero usted pasa antes que el vehículo y llega a la acera de enfrente en el momento que sale una mujer vestida con traje de paseo y un vaso de cerveza en la mano. Usted lo toma de un trago y vuelve en seguida que pasa un automóvil, ahora de abajo para arriba, a toda velocidad; y usted vuelve a pasar con el tiempo justo y se sienta en el banco de cocina. Entretanto yo estoy acostada en la acera, como si fuera una chica. Y usted se inclina un poco para acariciarme la cabeza (Onetti, 2009b [1941]: 80) [La información adicional es nuestra].

Se trata, pues, de un sueño que representa una escena cotidiana, y sin embargo contiene un detalle que lo hace significativo: la mujer termina acostada en la acera, lo mismo que si fuera una chica a la que un hombre acaricia la cabeza. La escena, aunque “no tiene ningún significado para ella”, pues “no conoce al hombre que estaba sentado con la tricota azul, ni a la mujer de la jarra, ni vivió tampoco en una calle parecida”, produce en la mujer un sentimiento incierto de felicidad: “mientras dormía y soñaba eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa. Así que quiere verlo todo nuevamente” (Onetti, 2009b [1941]: 83). La intención de la mujer, así, es la de volver a experimentar el sentimiento derivado del sueño para entender su significado. Pero una vez hecho esto, cuando el sueño se hace real mediante el acto performativo del teatro, la mujer se quita la vida (al parecer con ayuda de un veneno que el mismo Blanes introduce en la escena la noche anterior), y cae en la pose que antes soñara: “acostada en la acera, como si fuera una chica”.

Para hablar de los suicidas que se matan como consecuencia de la nostalgia, y que llevan algún tiempo sintiendo un “intenso deseo de dar un salto hacia atrás”, Jean Améry dice que son

los pequeños acontecimientos los que, como en los sueños, adquieren una importancia extraordinaria y un orden temporal [...], cuando el proceso de comprensión temporal es sentido como peso, peso del espíritu, peso del cuerpo, y se convierte segundo a segundo en algo cada vez más insoportable (2005 [1976]: 93).

De manera similar, algunos detalles trascendentales en el sueño de la mujer, aunque sin significado aparente, establecen un puente con un momento idealizado representado no en un acontecimiento concreto de su pasado, sino en un sentimiento abstracto que parece derivar

de toda su juventud. Según Hugo J. Verani (1981) para la mujer si el sueño se hace realidad no hay ya razones para vivir (35). Quizás porque, como dice Ángel Rama (1974), “[a]l hacerse realidad, el sueño se transforma, fatalmente, en la muerte, porque el sueño aspira a una cristalización perfecta donde no cabe el devenir, la mudanza, el decaimiento, en una palabra la vida” (42). Algo similar quiere decir Alfred Alvarez (1999 [1971]) cuando sostiene que nada reconcilia al suicida con su pasado (169-170). De manera que el sueño condena a la realidad porque en comparación parece estar más cerca de lo que se considera perfecto: “lo soñado es compensación de lo vivido [...] permite realizar en el terreno imaginario los deseos que han sido frustrados o todavía no han podido cumplirse en la realidad cotidiana” (Rama, 1974: 40).

El caso de Moncha Insaurralde en “La novia robada” es similar si pensamos que también ella hace una representación que se puede llamar “teatral”, con la que busca alguna forma de plenitud por la vía de la actuación. Maria Ramona Insaurralde Zamora, Moncha para los habitantes de Santa María, vuelve de Europa para que el padre Bergner, “muerto en sueños dos años antes”, la case con Marcos Bergner, muerto 6 meses atrás “después de comida y alcohol, encima de una mujer” (Onetti, 2009e [1968]: 319). Una vez se entera de la muerte de ambos hombres se encierra durante tres meses en su casona, hasta que embebida por una “débil locura” se niega a aceptar la realidad de los hechos y asume de manera definitiva el papel de la novia que está a punto de casarse. En principio se pasea vestida con su traje de novia por el jardín de su casona. Luego irrumpe con su vestido en la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad dejándose ver en la calle, inventando historias de unos hipotéticos Marcos y padre Bergner a punto de llegar de un largo viaje para llevar a cabo por fin el matrimonio, y comiendo con su traje de novia, en una mesa con dos cubiertos del restaurante del hotel del Plaza, con un inexistente Marcos, ahora como esposos. Finalmente se encierra en el sótano de su casa, con el ahora raído traje de novia, “que podía servirle, en la placidez velada del sol del otoño sanmariano, como piel verdadera para envolver su cuerpo flaco, sus huesos armónicos. Y se ech[a] a morir, se aburr[e] de respirar” (Onetti, 2009e [1968]: 333).

En este cuento de Juan Carlos Onetti “las palabras son más poderosas que los hechos” (Onetti, 2009 [1968]: 313), y sirven para reconfigurar la realidad a partir del acto enunciativo: decir que Marcos y el padre Bergner siguen vivos; y del acto performativo: actuar como si lo

antes mencionado fuera verdad. Mocha actúa, como ya vimos en la mujer de “Un sueño realizado”, y en la representación de lo deseado se encuentra de nuevo en contacto con alguna forma artificiosa de felicidad. Albert Camus diría que “no hay frontera entre lo que un hombre quiere ser y lo que es. Lo que demuestra [...] hasta qué punto el parecer hace al ser” (Camus, 2013a [1942]: 283). A partir del acto performativo que conduce a la muerte ambas mujeres consiguen una forma de eternidad: la mujer de “Un sueño realizado” muere representando a la joven de su sueño, y por tanto es ya, en el plano de lo simbólico, joven eternamente; y Moncha muere siendo novia, y por tanto es esa la condición en la que es recordada: “ahora eres inmortal” (Onetti, 2009e [1968]: 312), sostiene el narrador no bien empezado el cuento. Ahora bien, actuar para ellas no es ya salvar la vida. Juan María Brausen sobrevive porque la muerte a la que se ve abocado a lo largo de la novela se entiende como manifestación literaria: morir en este sentido no es perder la vida, sino dejar de ser quien se fue hasta ese momento para ser otro a través de la creación y la actuación. En las mujeres de los cuentos, en cambio, la muerte pragmática es inevitable porque en el particular universo en el que habitan no es posible llevar la vida en dos identidades concretas, así que para que quede el ser simbólico es indispensable que muera el ser real. Dice Camus que el arte del actor “consiste en fingir absolutamente, en penetrar lo más posible en vidas que no son la suya. Al término de su esfuerzo se aclara su vocación: dedicarse con todo su corazón a no ser nada o a ser muchos” (Camus, 2013a [1942]: 283). Donde Brausen escogió ser muchos (Díaz Grey, Arce y él mismo), Moncha y la mujer de “Un sueño realizado” escogieron ser nada, es decir, ser apenas lo representado, el símbolo.

El campo de batalla del héroe, según Joseph Campbell,

es simbólico del campo de la vida donde cada criatura vive de la muerte de otra. El caer en la cuenta de la inevitable culpa de vivir puede enfermar el corazón de tal modo que, como Hamlet o Arjuna, el individuo puede rehusarse a seguir. Por otra parte, como casi todos nosotros, el individuo puede inventar una falsa y finalmente injustificada imagen de sí mismo (2014 [1949]: 268).

Podríamos pensar que en las mujeres se dan simultáneamente ambas situaciones. Rehusarse a seguir viviendo en un mundo donde la muerte, en todas sus formas, es inevitable, implica en ambos cuentos que los personajes se crean imágenes falsas de sí mismos con el afán de trascender la muerte. En “Un sueño realizado” y “La novia robada” se da “un performance

dramático que lleve a la resolución de una crisis existencial” (Odber de Baubeta, 1996: 90), pero dicha resolución acaba con las vidas de sus protagonistas porque la representación no se entiende como una herramienta de creación para potenciar la vida, sino como la evasión de un mundo que ya no promete ninguna felicidad.

No cabe duda de que ambas mujeres quieren volver a un *locus amoenus*: en “Un sueño realizado” se da una vuelta a una juventud idílica; en “La novia robada” se vuelve de Europa a Santa María para enmascarar con “placer el fracaso”, y para buscar en el matrimonio una forma de “quedarse, y otra vez, seguir viviendo” (Onetti, 2009e [1968]: 315). No obstante, el regreso en ambos casos se ve truncado, en la mujer de “Un sueño realizado” porque se sabe imposible recuperar la felicidad de la juventud; en Moncha porque la muerte de los seres queridos convierte a Santa María en una forma particular de infierno personal. Por tanto, no se trata ya del regreso en la lógica del “héroe integral del monomito”, sino de un viaje en el que, como ya sucediera con Roberto en “Bienvenido, Bob”, la posibilidad del retorno está clausurada. Joseph Campbell sostiene que

[e]l primer problema del héroe que regresa es aceptar como reales, después de la experiencia de la visión de plenitud que satisface el alma, las congojas y los júbilos pasajeros, las banalidades y las ruidosas obscenidades de la vida. ¿Por qué volver a entrar a un mundo así? [...] Lo más sencillo es mandar al diablo a toda la comunidad y retirarse de nuevo a la pétrea morada celeste, cerrar la puerta y asegurarla (Campbell, 2014 [1949]: 248-249).

En sentido análogo, este es el camino recorrido por las mujeres de “Un sueño realizado” y “La novia robada”: regresar al *locus amoenus* para descubrir que el paso del tiempo y la muerte lo han convertido en un *locus terribilis*; desear, en consecuencia, alejarse de ese mundo regresando simbólicamente, mediante el acto performativo, al *locus amoenus*; en dicho proceso aislarse del resto del mundo, pues este sigue siendo *locus terribilis*; y finalmente, matarse en la representación para asegurar la eternización del *locus amoenus*. En ambos casos se presenta una dicotomía entre el interior y el exterior porque en el interior se encuentra el *locus amoenus*, es decir el sueño, la felicidad, y el deseo desesperado por preservar por medio de la actuación lo que el tiempo o las circunstancias han arrasado; mientras que en el exterior está el *locus terribilis*, es decir la vida real con su cuota de desgaste y angustia. Como diría Jean Améry, cuando las mujeres escogen vivir en el interior niegan el mundo, y al hacerlo, se niegan a sí mismas. Lo que las pone en un “estado propicio al

suicidio”, porque es un “estado de hastío ante el mundo” (Améry, 2005 [1976]: 76). En el mismo sentido, Alfred Alvarez habla de la “soledad total previa a la depresión suicida” (1999 [1971]: 151).

Las circunstancias de ambos personajes son, pues, similares a las que llevan al “suicidio egoísta”, en el que “el yo individual se afirma con exceso frente al yo social y a expensas de este último” (Durkheim, 1998 [1897]: 214). En este caso, la completa actividad del suicida “se convierte en pensamiento interior”, lo que lo hace “más insensible a todo lo que le rodea” (304). Los suicidas bajo estas circunstancias se matan porque “no perciben ya la razón de estar en la vida” (277). Se trata, con toda seguridad, de un estado de dislocación similar al que menciona Camus como ‘conciencia del absurdo’. Sin embargo, a diferencia de lo que pasa con personajes como Brausen o Baldi, el absurdo en Moncha y la mujer de “Un sueño realizado” no las lleva a una lucidez consciente que les asegure alguna forma de supervivencia, a pesar de que asumen el papel de actrices, que según Camus es una forma de creación absurda. Por una predisposición especial de sus caracteres, por su “inclinación a la muerte”, los ejercicios actorales de ambas mujeres tienen como resultado no una forma de salvación en la ‘pasión’ de representar varias vidas al mismo tiempo, sino que las lleva a un estado de enajenación en el que la ruptura con la realidad y el mundo de los asuntos lógicos y racionales se hace irremediable.

Albert Camus, A. Álvarez y Jean Améry no dudan en afirmar que el ordenamiento racional del suicida obedece a una lógica distinta a la del resto de los hombres. En *El mito de Sísifo*, Camus escribe que “es fácil siempre ser lógico. Pero es casi imposible ser lógico hasta el fin. Los hombres que se matan siguen así hasta el final la pendiente de su sentimiento” (2013a [1942]: 219). Lo que equivale a decir que en el caso del suicida el ordenamiento mental mediante el cual se concibe el mundo está dirigido por el sentimiento y no por la razón. En el mismo sentido, Alvarez sostiene que “la lógica del suicida es diferente”, pues, “es como la irrefutable lógica de la pesadilla, o como la fantasía científica de verse súbitamente proyectado en otra dimensión: todo cobra sentido y sigue reglas estrictas; pero al mismo tiempo es diferente, está pervertido, cabeza abajo” (1999 [1971]: 164). Y Jean Améry afirma que el suicida “realiza lo indescriptible, lo incorrecto según la lógica” (Améry, 2005 [1976]: 30). Emile Cioran, además, relaciona el sueño con la locura cuando afirma que:

Cualquiera puede salvarse por medio del sueño, cualquiera tiene genio *mientras duerme*: no hay diferencias entre los sueños de un carnicero y de un poeta. Pero nuestra clarividencia no podría tolerar que tal maravilla durase, ni que la inspiración fuese puesta al alcance de todos; el día nos quita los dones que la noche nos dispensa. Solo el loco posee el privilegio de pasar sin roces de la existencia nocturna a la diurna: no hay distinción alguna entre sus sueños y sus viglias (2002 [1956]: 15).

No es de extrañar, entonces, que para Langman²⁵, en el caso de la mujer de “Un sueño realizado”, y para los habitantes de Santa María²⁶, en el caso de Moncha, las mujeres sean presas de un estado de locura.

Es cierto que para Emile Durkheim no se puede ver un loco en cada suicida. Sin embargo, aunque “el suicidio no es una locura específica” (1998 [1897]: 25), no se descarta que haya ciertas características de personalidad y carácter que predispongan a él. Razón por la cual se pueden citar “ejemplos particulares”, que no bastan para servir de base a una generalización científica” (1998 [1897]: 21), pero son útiles para definir, precisamente, los motivos que llevan a tipos particulares de suicidio.

En principio Durkheim define la locura como una monomanía que, “en el orden de las tendencias”, se da como “una pasión exagerada; y en el orden de las representaciones” como “una idea falsa, pero de tal intensidad, que obsesiona al espíritu y le quita toda libertad” (1998 [1897]: 22). De estas definiciones, es la segunda la que nos interesa por cuanto se puede extrapolar al caso de las dos mujeres de los cuentos que venimos analizando. Las representaciones que ambas llevan a cabo están motivadas por ideas falsas (el sueño en la mujer de “Un sueño realizado”, la no muerte de Marcos y el padre Bergner en Moncha), ideas tan intensas que terminan por convertirse en una verdad subjetiva, y al final, llevan a las

²⁵ Así lo hace saber cuando dice:

No voy a decir que a la primera mirada—cuando se detuvo en el halo de calor de la puerta encortinada, dilatando los ojos en la sombra del comedor y el mozo le señaló mi mesa y en seguida ella empezó a andar en línea recta hacia mí con remolinos de la pollera—yo adiviné lo que había adentro de la mujer ni aquella cosa como una cinta blanduzca y fofa de locura que había ido desenvolviendo, arrancando con suaves tirones, como si fuese una venda pegada a una herida, de sus años pasados, solitarios, para venir a fajarme con ella, como a una momia, a mí y a algunos de los días pasados en aquel sitio aburrido, tan abrumado de gente gorda y mal vestida. Pero había, sí, algo en la sonrisa de la mujer que me ponía nervioso, y me era imposible sostener los ojos en sus pequeños dientes irregulares exhibidos como los de un niño que duerme y respira con la boca abierta (Onetti, 2009b [1941]: 73).

Y lo reafirma después al sostener “ya sin duda, que estaba loca” (Onetti, 2009b [1941]: 75).

²⁶ En palabras de Díaz Grey, Moncha es “una dulce y trágica loquita” (Onetti, 2009e [1968]: 318).

mujeres a la negación de toda vida que no sea la que existe en los universos que han inventado. Durkheim divide este tipo de suicidio motivado por la locura en cuatro categorías: suicidio ‘maniático’, que se produce “como consecuencia de alucinaciones o de concepciones delirantes” (1998 [1897]: 27); suicidio ‘melancólico’, que se relaciona “con un estado general de extrema depresión” (27); suicidio ‘obsesivo’, motivado “por la idea fija de la muerte que, sin razón sólida alguna, se ha apoderado subversivamente del espíritu del enfermo” (29); y suicidio ‘impulsivo’ o ‘automático’, que se produce por “una impulsión brusca e irresistible” hacia la muerte (30). De estos cuatro tipos, nos interesa el suicido melancólico.

Dice Durkheim de este tipo de suicida que “no apreci[a] seriamente los vínculos que tiene con las personas y cosas que le rodean; los placeres carecen para él de atractivo, lo ve todo negro; la vida le parece fastidiosa y dolorida” (1998 [1897]: 28). Lo que implica, en primer término, un proceso de aislamiento, pues el mundo tal como es ya no representa ninguna forma de gozo. “En esta disposición general”, continúa Durkheim, “vienen a incrustarse alucinaciones e ideas delirantes que conducen directamente al suicidio” (28). Estas ideas, termina el sociólogo francés, tienen la característica de ser crónicas, lo que implica una imposibilidad para deshacerse de ellas con el paso del tiempo. No es difícil ver en los casos de ambos personajes una muestra de este tipo de suicidas por cuanto se aíslan del mundo que ya no les depara placeres, y a partir de allí son sometidas por ficciones que hacen las veces de “alucinaciones” que se solapan paulatinamente al mundo real, a la manera de la metaficción narrativa, y conducen a la muerte por mano propia. En efecto, en “Un sueño realizado” y “La novia robada” se dan formas de narración metaficcional similares a las que ya viéramos en *La vida breve* y “El posible Baldi”. Pero, a diferencia de lo que sucede en estas obras, en estos cuentos esta herramienta narrativa allana el camino a resultados mortales, quizás porque la potencia creadora de ambos personajes es limitada, de manera que, como ya sucediera con Roberto, en la creación de sus universos ficcionales intervienen actores externos: Langman y Blanes en “Un sueño realizado”, y los habitantes de Santa María en “La novia robada”.

En “Un sueño realizado”, como en *Hamlet*, se da “el mecanismo literario-dramático de la obra-dentro-de-una-obra (o la ficción-dentro-de-una-ficción)” (Odber de Baubeta, 1996: 83-84). Lo que nos recuerda el relato especular o *Mise en abyme* del que ya hemos hablado para analizar *La vida breve*. No obstante, para que la *Mise en abyme* se dé la mujer

necesita de Langman y Blanes para que lleven a las tablas la puesta en escena del sueño, de manera que no tiene completo control sobre la representación.

El caso de “La novia robada” es más complejo. Lo que se da allí no es un relato especular al uso, sino, más bien, una tentativa de resurrección ficcional de Marcos y el padre Bergmen que pugna por solaparse al mundo real, primero desde la soledad de la casona, donde la representación funge, digamos, como una suerte de duelo íntimo; pero luego, una vez la mujer sale de su casa y cohabita con los sanmarianos, la resurrección contamina a los seres “reales” porque estos no se creen capaces, por indiferencia o lástima, de romper el sortilegio que la mujer ha conjurado sobre sí misma.

Era imposible que toda la ciudad participara en el complot de mentira o silencio. Pero Moncha estaba rodeada, aún antes del vestido, por un plomo, un corcho, un silencio que le impedían comprender o siquiera escuchar las deformaciones de la verdad suya, la que le habíamos hecho, la que amasamos junto con ella. El Padre Bergner estaba en Roma, siempre regresando de coloreadas tarjetas postales con el Vaticano al fondo, siempre pasando de una cámara a otra, siempre diciendo adiós a cardenales, obispos, sotanas de seda, una teoría infinita de efebos con ropas de monaguillos, vinajeras, espirales veloces del humo del incienso.

Siempre estaba Marcos Bergner volviendo con su yate de costas fabulosas, siempre atado al palo mayor en las tormentas ineludibles y cada vez vencidas, cada día o noche jugando con la rueda del timón, un poco borracho, acaso, la cara inolvidable entrando en el regreso, en la sal y el iodo que le hacían crecer y enrojecían la barba como en el final feliz de una marca inglesa de cigarrillos (Onetti, 2009e [1968]: 320).

[...]

De modo que todos nosotros, nosotros, la ayudamos, sin presentir ni remordernos, a hundirse en la breve primera parte, en el prólogo que se escribe para beneficio de ignorantes. Le dijimos sí, aceptamos que era urgente y necesario y es posible que le tocáramos un hombro para que subiera al tren, es posible que esperáramos, deseáramos no volver a verla (Onetti, 2009e [1968]: 321).

Es necesario preguntarse, entonces, ¿qué motiva a los personajes de ambos cuentos a seguir el juego de las mujeres, a pesar de ver en ellas, de manera indistinta, a seres víctimas de estados de locura? Que los personajes que intervienen en la configuración del proceso metaficcional sean hombres viejos o derrotados es revelador, pues parece indicar que lo que estos hacen es utilizar a las mujeres como un medio para hacer catarsis a la manera de la tragedia griega: ver las penas del actor sirve para reconocer las propias, de suerte que ver la tentativa por recuperar lo perdido en la mujer de “Un sueño realizado” y en Moncha implica

emprender, de manera vicaria, la búsqueda de lo perdido en sí mismos. Pero aunque es cierto que ambas mujeres parecen representar la juventud, se trata de un ejercicio de enmascaramiento opuesto que no coincide con su situación fisiológica: la mujer de “Un sueño realizado” tiene alrededor de 50 años, pero su ropa y su actitud son las de una mujer mucho más joven; Moncha tiene 29 años al momento de su muerte, pero tiene la actitud y la apariencia de una mujer mayor. Ambas son la última tentativa contra un destino decadente que amenaza a todos los personajes de Juan Carlos Onetti, y sus muertes demuestran que su obra “es la crónica de las derrotas de los individuos frente al tiempo y al espacio”, una crónica en la que, no obstante, “los personajes [...] no han perdido la lucidez ni la conciencia ni la capacidad de admiración. Son testigos profundos de las ofensas de la vida a través de sus historias” (Cueto, 2008: 59), o, podemos decir, a través de las historias de otros.

Con todo, al final las mujeres de ambos cuentos mueren representando una particular puesta en escena que repercute en los demás personajes. No obstante, en las ficciones de Juan Carlos Onetti los espectadores (lectores) participan también en la construcción del universo ficcional, lo que hace de ellos responsables indirectos de lo que allí sucede. Por esta razón, las palabras del narrador de “La novia robada” que dan cierre al cuento podrían servir para cerrar también “Un sueño realizado”: “Estado o enfermedad causante de la muerte: [...] todos ustedes, yo mismo” (Onetti, 2009e [1968]: 334).

2.3. ‘ANOMIA CONYUGAL’ Y ‘SUICIDIO ANÓMICO’ EN “EL INFIERNO TAN TEMIDO” Y CUANDO ENTONCES

Si bastara con amar

Fernando Curiel (1980) sostiene que ninguna obra de Juan Carlos Onetti “supera a *La vida breve* en cuanto escritura del fracaso amoroso” (125). No obstante, como hemos visto en el capítulo anterior, en la historia que cuenta Juan María Brausen hay, por lo menos, una forma de autodeterminación existencial que termina por convertir al personaje en el arquetipo del “hombre-creador absurdo”. Hay obras del catálogo onettiano que no solo toman como inspiración la relación amorosa, sino que someten a sus personajes a dolores intolerables que los llevan al suicidio o a la salvación por medio de la catarsis narrativa o la escritura. De esta manera, no hay sentimiento que predisponga más a la muerte por mano propia en Onetti que

aquel que deriva de una derrota amorosa²⁷. Y como en los universos henchidos de fracaso del autor uruguayo el amor y la derrota se presentan siempre simultáneamente, la segunda como amenaza constante bajo la aparente felicidad del primero, entonces basta con leer una historia de amor que provenga de su pluma para encontrar relatada la historia de una pérdida.

Si Moncha y la mujer de “Un sueño realizado” se distancian de Brausen por lo enfermizo de su capacidad imaginativa, Risso de “El infierno tan temido” y Magda de *Cuando entonces* se notan lejanos porque, a diferencia del fundador de Santa María, la derrota del amor los arroja a un mundo caótico del que no están preparados para salir y, por tanto, los obliga a cometer una forma de suicidio que en estas páginas hemos denominado ‘suicidio pragmático’. Ambos personajes sufren lo que Durkheim llama “suicidio anómico”, ya que se matan no solo por la pérdida del amor, sino, también, por la pérdida de la acción e influencia reguladora que este confiere a sus vidas.

En Juan Carlos Onetti el amor es un sentimiento enfermizo porque, aunque se presenta como una posibilidad de salvación, los personajes enamorados entran en un juego del que difícilmente pueden salir ilesos. Enamorarse en su obra es deponer las armas, hacerse vulnerable y caminar en la cuerda floja: la caída, como en el oficio de los volatineros, es un riesgo ineludible. La comunicación, la compañía, la satisfacción sexual y la trascendencia al estado de plenitud que promete el amor son apenas tentativas. “[N]o hay en Onetti relaciones amorosas plenas”, dice Hugo J. Verani; “hay siempre un envilecimiento del amor que impide la verdadera unión y sus personajes quedan en última instancia –convertida la ilusión del amor en mero impulso erótico- sumergidos en la incomunicación total” (1981: 36). Así, el amor no hace otra cosa que reafirmar un *leitmotiv*: la imposibilidad de la comunicación humana, la fugacidad de todo sentimiento de placer y la inminencia de la soledad y el aislamiento.

En Juan María Brausen el amor, o por lo menos la plenitud asociada al amor, dura apenas cinco años. En Moncha Insaurralde no llega siquiera a realizarse. En el “El infierno tan temido” dura no más de seis meses, si no contamos la actividad enfermiza mediante la cual sus protagonistas se conectan por medio de fotografías después de la separación. Y en *Cuando entonces* dura dos años neblinosos, de los que apenas si el lector tiene algún indicio.

²⁷ Dirá Fernando Aínsa en (1974), que el amor en Onetti puede ser al mismo tiempo demonio y esencia divina (114).

Como con la juventud, el amor se rinde rápidamente al influjo pernicioso del tiempo, que en Onetti parece desgastar más rápido de lo que sus personajes pueden soportar. De suerte que dura apenas un instante, y el único modo de conservarlo, como escribe Fernando Ainsa (1974), es “hacer de ese instante una dimensión eterna del tiempo” (112). Tal es el papel de la ficción y la literatura en su obra: buscar, en el recuerdo o la imaginación, la supervivencia del sentimiento asociado a la plenitud amorosa. No obstante, semejante empresa es imposible porque el hombre y la mujer que se encuentran en el presente han sido definitivamente degradados si se comparan con quienes eran en el pasado. En Onetti salir del amor, como en Roberto salir de la juventud, es entrar a un lugar del que no hay retorno.

Nadie ha dicho que el amor deba ser fácil. Aun en la aventura del héroe clásico “[e]l encuentro y la separación, con toda su crueldad, es típico de los sufrimientos de amor. Pues cuando un corazón insiste en su destino, resistiendo a las lisonjas exteriores, la agonía es mayor, así como el peligro” (Campbell, 2014 [1949]: 257). Pero, a pesar del peligro, la fuerza vital del amor en este tipo de narración pondrá en marcha “milagros de coincidencia” que “harán que suceda lo inevitable” (257). En un relato que se avenga a esta lógica, el encuentro y la separación dan relevancia al esfuerzo: el amor que se consigue tras este recorrido no solo resulta placentero, sino que parece inevitable desde el punto de vista del destino. Pero el siglo XX rehace la relación amorosa y la lastra con toda la carga existencial de la modernidad. Desde este momento la lucha de los amantes no es contra una circunstancia exterior que amenaza con separarlos, sino contra ellos mismos. La batalla es la de dos personas que deben conocer sus propios demonios para aceptar los del otro. En este estado de cosas, la comunicación es fundamental porque de allí surge una forma de entendimiento mutuo que no asegura la plenitud espiritual, pero que por lo menos hace más llevadero el íntimo combate que libran en y contra sí mismos los amantes. Se trata, en fin, de una época de individualización extrema que convierte a la relación sentimental en una metáfora de la guerra.

“Si bastase con amar, las cosas serían demasiado sencillas”, sostiene Albert Camus (2013a [1942]: 274). En el nuevo ordenamiento filosófico de la modernidad, que es el mismo que nutre y justifica la obra de Juan Carlos Onetti, amar es un sentimiento absurdo porque obliga al ser enamorado a apartarse del mundo, y

aquellos a quienes un gran amor aparta de toda vida personal se enriquecen, quizá, pero empobrecen seguramente a los elegidos por su amor. Una madre, una mujer apasionada tiene necesariamente el corazón seco, pues está apartada del mundo. Un solo sentimiento, un solo ser, un solo rostro, pero todo está devorado (Camus, 2013a [1942]: 277).

Como las energías del enamorado se concentran casi exclusivamente en el ser amado se cumple una forma de aislamiento que deja a los amantes, en el momento de la ruptura, casi en completa soledad. De allí que, para volver a Camus, lo que parece demostrarnos la literatura del siglo XX es que “no hay amor eterno si no es contrariado. No hay pasión sin lucha. Semejante amor no termina sino en la última contradicción, que es la muerte” (2013a [1942]: 277). De manera análoga, Catalina Quesada Gomez afirma, a propósito de la obra de Juan Carlos Onetti, que “[l]a enfermedad y el amor (o la enfermedad de amor, simplemente) acaparan buena parte de su atención porque, aunque el amor compense de esa culminación del fracaso que es la muerte (Gilio 1993), puede conducir directo a ella” (Quesada Gómez, 2009a: 48). Camus propondrá una alternativa a los peligros asociados al amor: el donjuanismo. Amar en gran número implica, en la lógica del hombre absurdo, hacerlo pasionalmente, es decir, hacer de la cantidad una defensa contra el aislamiento, y liberar al amante para que tenga consigo “todos los rostros del mundo”, pues “[e]l hombre absurdo multiplica también a este respecto lo que no puede unificar. Así descubre una nueva manera de ser que le libera por lo menos tanto como libera a quienes se le acercan” (Camus, 2013a [1942]: 277).

Pero en Juan Carlos Onetti el universo del amor es hermético. Tal es el aislamiento a que obliga que, con excepción de Brausen y Gracia César en “El infierno tan temido”, ningún amante practica el donjuanismo de manera consciente. Lo que sucede, más bien, es que los seres que se han amado quedan enquistados en el corazón de los amantes, de manera que aquellos se convierten en excusas para matarse o vivir aislados en un mundo de pronto privado de luces.

Sea como fuere, en Onetti la incomunicación y la soledad vienen atados al amor. Los amantes reafirman “la convicción de una soledad esencial del ser humano, una incomunicación definitiva que los gestos habituales de ternura o insulto no logran vencer” (Rodríguez Monegal, 1974: 82). Y la soledad aproxima el amor a la muerte. “Vivir es lo contrario de amar” (Camus, 2013c [1945]: 68), sostiene Calígula en la obra de teatro de

Albert Camus. Una suerte de síntesis pesimista de una idea kierkegariana: el ser enamorado, según el teólogo danés,

[e]xperimenta una gloriosa voluptuosidad cuando el amor hace vibrar uno a uno sus nervios, pero su alma es tan solemne como la del hombre que, tras haber vaciado la copa del veneno, nota cómo la ponzoña se infiltra en cada gota de su sangre, pues ese instante es vida y muerte a la vez (Kierkegaard, 1975 [1843]: 105).

Esa relación entre amor y muerte, que en Onetti es en ocasiones análoga, como en el Calígula de Camus, y en ocasiones simultánea, como en Kierkegaard, puede llevar en muchos casos a la muerte por mano propia. Si el amor es fugaz, si la incomunicación y la soledad son inevitables, si la pérdida del ser amado acarrea necesariamente el aislamiento, y si el desamor cierra toda esperanza de retornar al lugar idílico, entonces el suicidio se vuelve una salida justa y humana. El suicida por amor onettiano, en este sentido, no es apenas el evasor de una realidad insoportable. Es también la víctima del que quizás es el más humano de los dramas onettianos.

Escribe Jean Améry que “el amado de ayer hoy ya no lo es, no tiene ningún derecho a la vida y a los mensajes de amado, la carta no escrita no llegará, la llamada no será oída” (Améry, 2005 [1976]: 110). Lo mismo puede decirse sobre los amantes en Onetti.

Gracia y Risso

Para desgracia de Risso hay cartas del amado de ayer que sí llegan, y que desencadenan de alguna manera el desastre en quien las recibe. Contrario a lo que afirma Fernando Curiel, nunca como en “El infierno tan temido” se ha hecho una disección tan pormenorizada del fracaso amoroso, porque la historia de amor entre Risso y Gracia César que relata Juan Carlos Onetti en este cuento está condenada desde el principio por múltiples malentendidos. La edad de ambos establece sin duda una importante diferencia, Risso tiene 40 años y Gracia 20; sin embargo, no es en absoluto el elemento más importante para comprender la raíz de su fracaso. Peor aún, se trata de dos personajes que están condenados a vivir en oposición debido a sus propias búsquedas. Risso busca en la muchacha justo lo que ella no quiere darle; Gracia busca en el hombre precisamente aquello que él no puede dar, y así entran en una relación que no promete darles lo que cada uno necesita. En consecuencia, el amor que se profesan está viciado, primero porque se sustenta en un desacuerdo fundamental que para ellos parece estar

oculto, y luego porque se presenta en momentos distintos: es cierto que Risso y Gracia se aman, pero también lo es que no lo hacen al mismo tiempo ni por las mismas razones.

Lucien Mercier (1974) afirma que “El infierno tan temido” es “una introducción al suicidio” (233). Esto puede ser cierto si se tiene en cuenta que hay un desafortunado encadenamiento de circunstancias que parecen inevitables y llevan a Risso a un desenlace fatal: primero cuando los personajes se conocen, de donde surge el malentendido fundamental que se extiende hasta el matrimonio; luego el engaño de Gracia, que ve en la infidelidad una prueba retorcida de amor hacia su esposo; como consecuencia de esto la reacción de Risso, que pone a su esposa al nivel de cualquier mujer que hace de su cuerpo una herramienta, y la iguala a las prostitutas que solía frecuentar antes de casarse; como respuesta a esto último la venganza de Gracia, que se desquita de Risso enviando fotografías obscenas, primero a él y luego a sus conocidos, en las que aparece retratada en posiciones eróticas con otros hombres, y por medio de las cuales asume el papel al que Risso la ha reducido con anterioridad; y finalmente el suicidio de Risso, que marca el final de una historia de amor pervertida por la crueldad y la culpa. Siguiendo la línea de Emile Durkheim, el suicidio de Risso encaja en la categoría general de “suicidio anómico”, pues viene precedido por la ausencia de una fuerza reguladora que dé orden a su vida, pero como esta fuerza es la del matrimonio, se ajusta a la categoría particular de “anomia conyugal”.

Risso es un hombre viudo que tiene una hija, trabaja en la Sección Carreras (hípica), del periódico *El liberal*, y suele frecuentar las prostitutas del muelle. Gracia es una joven actriz que ejerce su oficio en El Sótano, Cooperativa Teatral. Cuando se conocen él cree ver en ella, en los afiches que cuelgan de las paredes del teatro, “la farsa del amor por la totalidad de la vida” (Onetti, 2009d [1962]: 192), farsa que coincide con lo que necesita en su condición de viudo, es decir, un amor que emule el amor de verdad y que, por tanto, le permita seguir llevando su vida de antes, pero destinando a la mujer la completa fidelidad de su cuerpo. “Risso creyó que bastaba con seguir viviendo como siempre, pero dedicándole a ella, sin pensarlo, sin pensar casi en ella, la furia de su cuerpo, la enloquecida necesidad de absolutos que lo poseía durante las noches alargadas” (Onetti, 2009d [1962]: 192). Gracia, en cambio, “imaginó en Risso un puente, una salida, un principio” (192). Virgen después de dos noviazgos, con un actor y un director de teatro, la mujer busca conectarse con la realidad a través de Risso, pues no quiere volver a “sentir en las citas en las plazas, la rambla o el café,

la fatiga de los ensayos, el esfuerzo de adecuación, la vigilancia de la voz y de las manos” (192). Gracia está cansada de medir “su farsa y la del otro” (192), de manera que no espera del hombre maduro otra cosa que no sea un amor completo, sin ademanes impostados y sin promesas vacías. Para ella Risso confiere peso, pero para él Gracia da ligereza.

Es claro, entonces, que la relación nace de una mala lectura que hace cada uno del otro. Risso busca un amor emulado que se sustente únicamente en la fidelidad del cuerpo. Gracia busca un amor en todo el sentido de la palabra que rompa la simulación que ha sido, hasta el momento, un lugar común en su vida. En el hombre y la mujer no coincide el exterior con el interior porque ella es una actriz que se rehúsa a actuar también en su vida real y él es un periodista que busca vivir su vida amorosa bajo una suerte de representación. El hombre de 40 años no busca una relación madura, la joven de 20 no quiere una relación pasional.

A pesar de todo, el matrimonio ejerce una influencia reguladora en los esposos, especialmente en el hombre. “Tal es la función del matrimonio”, dice Emile Durkheim.

Regula toda esta vida pasional, y el matrimonio monogámico más estrechamente que cualquier otro, porque, al obligar al hombre a no ligarse sino a una mujer, siempre la misma, asigna a la necesidad de amar un objeto rigurosamente definido y cierra el horizonte.

Esta determinación es la que produce el estado de equilibrio moral con que se beneficia el esposo. Porque no puede, sin faltar a sus deberes, buscar otras satisfacciones que las que así le están permitidas, limitando sus deseos. La saludable disciplina a que está sometido le fuerza a encontrar su felicidad en su condición, y, por eso mismo, le suministra los medios de ella (Durkheim, 1998 [1897]: 294).

La primera separación de la pareja se da seis meses después del matrimonio. Pero no se trata de una separación obligada por una mala relación conyugal, sino a causa del trabajo de la mujer. La fuerza reguladora de la que habla Durkheim ejerce una influencia innegable en los esposos y les permite vivir en una relativa tranquilidad hasta que Gracia viaja con la compañía teatral y se ausenta de Santa María por 52 días. En ambos personajes la distancia produce resultados distintos: para Risso es una oportunidad para reafirmar sus intereses, para “medir su necesidad y su desamparo, para saber que la locura que compartían tenía por lo menos la grandeza de carecer de futuro, de no ser medio para nada” (Onetti, 2009d [1962]: 198). Para Gracia, en cambio, sirve para poner a prueba las palabras de Risso cuando decía: “Todo puede suceder y vamos a estar siempre felices y queriéndonos” (198). Así que cuando lo engaña con un hombre desconocido siente que aquello es una oportunidad para comprobar que el amor que siente es real, y que, como promete ser eterno, puede sobrevivir a cualquier

eventualidad. Con el acto, según su lógica, lo que hace no es traicionar la confianza que le debe al esposo sino agregar algo a su amor por él. A partir de la infidelidad descubre la medida de su amor y comprueba, porque siempre pensó Risso mientras se acostaba con el otro hombre, que desde ese momento está en posesión del amor que ha venido buscando. Por esta razón considera necesario relatar la infidelidad una vez vuelve a Santa María,

antes de desvestirse, con el orgullo y la ternura de haber inventado, simplemente, una nueva caricia [...] distraída por el afán de fidelidad en el relato, por la alegría de revivir aquella peculiar intensidad de amor que había sentido por Risso [...] junto a un hombre de rostro olvidado, junto a nadie, junto a Risso (Onetti, 2009d [1962]: 199).

Pero donde Gracia ve una prueba de amor Risso ve una traición imperdonable. Ella rompe justo lo que él le ofrece, la fidelidad de su cuerpo, y con esto se transforma. Ya no es la mujer única con la que se ha casado, sino un cuerpo como cualquier otro para observar, medir y rechazar.

Apoyado en la mesa, en mangas de camisa, él [Risso] cerró los ojos y sonrió [...] la hizo desnudar y le pidió que repitiera la historia, ahora de pie, moviéndose descalza sobre la alfombra y casi sin desplazarse de frente y de perfil, dándole la espalda y balanceando el cuerpo mientras lo apoyaba en una pierna y otra [...] (Onetti, 2009d [1962]: 199) [La información adicional es nuestra].

Y “con la misma voz asombrada y ronca que había repetido que todo era posible, que todo sería para ellos” (199), le dijo “ahora te vestís otra vez” (199).

Gracia se va de Santa María antes de cerrar legalmente el divorcio, y la historia del matrimonio termina con dos decepciones: la de ella al descubrir la medida de su amor en un acto de infidelidad, y al comprender que el amor del que hablaba Risso no podía resistirlo todo; la de él tras sentirse traicionado en lo que único que puede ofrecer un hombre de 40 años divorciado y con una hija: “la furia de su cuerpo”.

Para Fernando Ainsa (1974) el amor de una muchacha virgen en Onetti “libera generalmente de todo lastre anterior a los traumáticos personajes” (115). Sin embargo, como ya hemos afirmado, esta liberación es fugaz o artificiosa. El cariz de pérdida que mancha sus universos ficcionales es tan intenso que toda tentativa de salvación es pasajera, y por tanto debe repetirse *ad infinitum*. La mujer en este orden de cosas no es ya la mujer de la narración clásica, pues aunque puede ser la representación de la “totalidad de lo que puede conocerse”

(Campbell, 2014 [1949]: 135), el hombre onettiano no tiene la capacidad para conocer esa totalidad.

Después de la separación Gracia idea una forma cruel de venganza por medio de obscenas fotografías en las que se la ve posando en actitudes cada vez más lascivas junto a hombres desconocidos. Se trata de fotos en las que se dejan ver “el odio y la sordidez” (Onetti, 2009d [1962]: 190), y que sumen a Risso en el dolor y la incompreensión. “Vio por sorpresa, no terminó de comprender, supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto” (191). Igualar a Gracia con las demás mujeres es resistirse a individualizarla. Convertirla en un cuerpo que se puede rechazar es un mecanismo de defensa. Por ello, la reacción de Risso ante la visión de la primera fotografía es igual a la que tuvo antes, cuando se enteró de la infidelidad: un intento por igualar a Gracia con la primera mujer indeseable que trabaja con él en el periódico. “Es una mujer, también ella”, dice para sí mismo.

Ahora le miro el pañuelo rojo en la garganta, las uñas violentas en los dedos viejos y sucios de tabaco, los anillos y pulseras, el vestido que le dio en pago un modisto y no un amante, los tacos interminables tal vez torcidos, la curva triste de la boca, el entusiasmo casi frenético que le impone a las sonrisas. Todo va a ser más fácil si me convengo de que también ella es una mujer (Onetti, 2009d [1962]: 191).

Pero la estratagema no funciona, y con la segunda fotografía se descubre incapaz de soportar “un sentimiento desconocido que no era ni odio ni dolor, que moriría con él sin nombre, que se emparentaba con la injusticia y la fatalidad, con el primer miedo del primer hombre sobre la tierra, con el nihilismo y el principio de la fe” (193). Ciertamente, si las fotos producen en él un dolor tan intenso es porque ama a la mujer. Lo que implica que, como ya pasara antes con Gracia y su infidelidad, Risso reconoce el amor en un acto que rebasa los límites de la moralidad. El amor de ambos es inoportuno porque ella lo ama cuando él solo busca fidelidad del cuerpo, y él la ama cuando lo único que puede esperar de ella es rencor.

Las sucesivas fotografías que la mujer hace llegar al hombre develan una estrategia cruel de venganza que se sustenta en una suerte de ejercicio ficcional de gran importancia en la obra de Juan Carlos Onetti. Gracia, como la mujer de “Un sueño realizado” y Moncha Insaurralde, lleva a cabo una representación porque en cada una de las fotos que ordena metódicamente, disponiendo el ángulo y la distribución de sus amantes y de ella misma, hace alusión “a su amor con Risso” (Onetti, 2009d [1962]: 197), aunque ya no a su amor “por” él.

De alguna manera, con las fotografías la mujer hace teatro, pero su actuación se diferencia del acto performativo de las mujeres suicidas que antes hemos analizado porque en ella la representación no amenaza con absorber el mundo real. La mujer representa, pero sabe que lo hace. De manera que su ejercicio actoral es consciente y premeditado. Por su medio encuentra alguna forma de sosiego, aunque sea a expensas de Risso. Es posible que, como afirma el narrador del cuento, Gracia haya previsto, “o apenas deseado, con pocas, mal conocidas esperanzas, que él desenterrara de la evidente ofensa, de la indignidad asombrosa, un mensaje de amor” (193); no obstante, lo que parece QUEDAR de ese amor es un deseo intenso de hacer sufrir y no, como cree Risso al final del relato, la intención de hacerse notar nuevamente para buscar la reunión en una forma recobrada de amor. Es por esto que las imágenes se convierten en “sátiras del amor” (197) que hubo una vez en el pasado, y no en alusiones a un amor que perdura en el presente.

Con la acumulación de las fotografías Risso debe convivir con el sentimiento de culpa: “Estoy solo y me estoy muriendo de frío en una pensión de la calle Piedras, en Santa María, en cualquier madrugada, solo y arrepentido de mi soledad como si la hubiera buscado, orgulloso como si la hubiera merecido” (Onetti, 2009d [1962]: 194). Por eso, cuando entiende que están “más allá de su alcance la deliberación, la persistencia, el organizado frenesí con que se cumplía la venganza”, se siente “indigno de tanto odio, de tanto amor, de tanta voluntad de hacer sufrir” (194). Y como consecuencia, al final se ve

forzado a empezar a entender; a confundir a la Gracia que buscaba y elegía hombres y actitudes para las fotos, con la muchacha que había planeado, muchos meses atrás, vestidos, conversaciones, maquillajes, caricias a su hija para conquistar a un viudo aplicado al desconsuelo, a este hombre que ganaba un sueldo escaso y que solo podía ofrecer a las mujeres una asombrada, leal, incomprensión (Onetti, 2009d [1962]: 201).

Roto el hechizo, fracasada la tentativa de homogeneización de Gracia con las demás mujeres, Risso piensa en la muerte y concluye que “el amante que ha logrado respirar en la obstinación sin consuelo de la cama el olor sombrío de la muerte, está condenado a perseguir -para él y para ella- la destrucción, la paz definitiva de la nada” (Onetti, 2009d [1962]: 201). En estas circunstancias hay solo dos caminos posibles: el que lleva a la vida y el que lleva a la muerte. La vida, en el sentido que sugiere el relato, se encuentra representada en la reunión de los amantes; la muerte, como es apenas obvio, se representa en el odio y la separación. Lo que

creo comprender Risso, no obstante, se origina nuevamente en un malentendido. Ciertamente es que, como hemos dicho, en las fotografías enviadas por Gracia puede leerse un mensaje perverso de amor, no obstante, este mensaje no tiene el sentido de una llamada sino, más bien, demuestra que el odio es más intenso cuanto más intenso fue el amor que lo produjo. Por eso, donde Risso cree ver una invitación, la apertura de una puerta que podría llevar al reencuentro, hay realmente ruindad y el deseo de desquitarse de una afrenta que Gracia no puede perdonar: haber sido apartada “para siempre con un insulto desvaído, un comentario que la mezclaba a ella con todas las demás mujeres” (Onetti, 2009d [1962]: 196).

Es a causa de la acumulación de todos estos errores que la actitud de Risso el día que decide suicidarse es la de un hombre estafado. Cuando la última de las fotografías es enviada a su hija la verdad que le era oculta es develada, pues al hacer a la niña partícipe de la perversidad asociada a las imágenes Gracia se asegura de “acertar en lo que Risso tenía de veras vulnerable” (Onetti, 2009d [1962]: 205). Lanza, compañero de trabajo de Risso, describe así la conversación que sostiene con el hombre en su último día de vida:

aunque tenía, según se sabrá, los más excelentes motivos para estar sufriendo y tragarse sin más todos los sellos de somníferos de todas las boticas de Santa María, lo que me estuvo mostrando media hora antes de hacerlo no fue otra cosa que el razonamiento y la actitud de un hombre estafado. Un hombre que había estado seguro y a salvo y ya no lo está, y no logra explicarse cómo pudo ser, qué error de cálculo produjo el desmoronamiento (Onetti, 2009d [1962]: 204-205).

Según Lanza, Risso sentía que

se había equivocado, y no al casarse con ella sino en otro momento que no quiso nombrar. La culpa era de él y nuestra entrevista fue increíble y espantosa. Porque ya me había dicho que iba a matarse y ya me había convencido de que era inútil y también grotesco y otra vez inútil argumentar para salvarlo. Y hablaba fríamente conmigo, sin aceptar mis ruegos de que se emborrachara. Se había equivocado, insistía; él y no la maldita arrastrada que le mandó la fotografía a la pequeña, al Colegio de Hermanas (Onetti, 2009d [1962]: 205).

Emile Durkheim dice que el hombre que se divorcia cae en un estado de “anomia conyugal” porque cuando se acaba el matrimonio que daba orden a su vida es arrojado de nuevo a un mundo que ya no sabe entender. Esto se hace más incisivo si el hombre que se encuentra en esta situación siente que es responsable de su condición, pues en estas circunstancias “la tomará consigo mismo [y] no tendrá más medio que el suicidio” (1998 [1897]: 311). El

cuento de Onetti se puede leer en un sentido similar si se tiene en cuenta que, como sostiene Lucien Mercier, el infierno “puede ser, tal como para Risso, la evidencia de que inexplicablemente estuvimos equivocados”²⁸ (Mercier, 1974: 234). Risso se mata no por el dolor que le producen las fotografías, ni porque la última es enviada a su hija, sino porque se siente responsable del dolor que Gracia le infringe. En definitiva, se trata de un suicidio anómico motivado por la culpa.

El matrimonio de Risso y Gracia, su divorcio y el suicidio del hombre se pueden explicar como consecuencia de una acumulación de errores. Primero porque cada uno cree encontrar en el otro algo que ese otro no puede dar, y luego porque la mujer reconoce el amor en la infidelidad, mientras que el hombre lo descubre en el sufrimiento que la mujer le produce a través de la venganza. Pero al final quien comete el error más grave es Risso. A pesar de las evidencias que dejan el matrimonio, la traición y las fotografías, escoge crear para sí una verdad que justifique de alguna manera el dolor que viene después. Solo él ve en las fotografías un mensaje de apertura, por ello se niega, como la lógica indica, a llamar

yegua a la yegua que estuvo repartiendo las soeces fotografías por toda la ciudad, y ni siquiera aceptó caminar por el puente que yo [Lanza] le tendía, insinuando, sin creerla, la posibilidad de que la yegua -en cueros y alzada como prefirió divulgarse, o mimando en el escenario los problemas ováricos de otras yeguas hechas famosas por el teatro universal-, la posibilidad de que estuviera loca de atar (Onetti, 2009d [1962]: 205) [la información adicional es nuestra].

Gracia sobrevive a Risso porque entiende. Sabe usar el rencor con creatividad y canaliza los sentimientos negativos de forma imaginativa, como ya lo hiciera el narrador de “Bienvenido, Bob”. A su manera, cada fotografía es un relato. En su retorcida lógica, cada imagen rinde homenaje a su amor “con” Risso, pero no a su amor “por” él; y al mismo tiempo, cada pose y cada hombre ayudan a configurar una versión renovada de sí misma. Poco a poco se convierte en lo que el hombre hizo de ella: una prostituta igual a cualquier otra. Por tanto, vive en una forma de “donjuanismo” similar a la que ya mencionara Albert Camus, pues Risso la lleva a asumir una promiscuidad que ella sabe aprovechar en su beneficio. Por esta

²⁸ A este respecto, Mario Benedetti (1974) asegura que

[l]a perseverancia con que Risso construye su interpretación, esa abyección que él transfigura en prueba de amor, demuestra algo así como una honda vocación para ser estafado. En rigor, es él mismo quien cierra las puertas, clausura sus escapes, crea un remedo de credibilidad para que el golpe lo voltee mejor (62).

razón “El infierno tan temido” no gira en torno a la historia de amor sino, como afirma Alonso Cueto (2008), en torno a dos actos de Gracia: “su traición y su venganza” (48), de allí que “los actos de Risso son solamente reacciones a la energía desplegada” por la mujer (48). Risso no sabe encajar el golpe que Gracia le devuelve. Para él, no cabe duda, el infierno es el error, y el error lleva directamente a la muerte.

Lamas y Magda

Lamas de *Cuando entonces* (1987) es un sobreviviente al estilo de Gracia. Cuando el protagonista de esta novela corta acepta que es imposible estar con la mujer que ama, huye de Buenos Aires a Lavanda y se salva de la muerte por mano propia que podría haberlo tentado en los momentos más oscuros de su historia de amor. La medida de su supervivencia está determinada por dos elementos importantes en la obra de Juan Carlos Onetti: la conciencia del absurdo, representada en la aceptación del fracaso como algo inevitable; y la narración de la propia historia como una forma de conjurar el dolor. De esta manera, Lamas se destaca por su capacidad para encontrar, a través del relato de las penas íntimas, una forma de catarsis que le ayuda a sobrellevar el fracaso amoroso. A Lamas se antepone Magda, prostituta de la que se enamora y que, en una paradoja típica de la obra de Onetti, se suicida por el amor que siente por otro hombre. Al igual que Risso, Magda representa una forma de suicidio derivado de la anomia amorosa, aunque ya no en relación con la “anomia conyugal”, sino porque decide acabar con su vida tras depositar toda su confianza en un proyecto amoroso poco probable que la lleva a renunciar a la razón en beneficio del sentimiento. A diferencia de Lamas, Magda no puede tolerar la pérdida porque ve en la promesa de amor la solución a todos sus males, y el fracaso de sus intenciones la deja desamparada en un mundo de repente insoportable.

En la obra de Juan Carlos Onetti *Cuando entonces* aporta una cuota de fracaso en la misma medida que “El infierno tan temido” aporta una cuota de crueldad. Lo que se deja traslucir en esta novela es el peso que infringe la derrota en todos los personajes del universo onettiano, sean suicidas o supervivientes. Es esto lo que representan Lamas y Magda: distintas reacciones ante un dolor que tiene, en lo fundamental, el mismo origen. Pero si “El infierno tan temido” es una introducción al suicidio, *Cuando entonces* describe los pasos para afrontar con entereza una pérdida. Para Víctor Hugo Martínez González en “El humanismo

radical de Juan Carlos Onetti” (2015), en este relato se lee “un componente de la condición humana [...] reinante en la literatura de Onetti: el empeño de los humanos de seguir adelante con el fracaso” (166). Así pues, la consciencia del fracaso y la narración de las penas íntimas a oídos de otra persona dan sentido a la novela porque configuran la salvación de Lamas y marcan el camino que llevará a la muerte por mano propia de Magda. Por tal razón, en esta obra es posible establecer un rasgo de personalidad que diferencia al suicida del superviviente onettiano: la consciencia del absurdo como base de la supervivencia, y la esperanza ciega que lleva a la completa decepción, y eventualmente al suicidio. En el universo de ficción onettiano, Lamas es un “desesperado fuerte”, mientras que Magda es una “desesperada débil”.

Petrona García, apodada Magda o Magdalena, es una prostituta que ejerce su oficio en “Eldorado”, “[e]l mejor bailongo de la ciudad [Buenos Aires]” (Onetti, 1987: 34) [La información adicional es nuestra]. Lamas es un periodista que frecuenta el lugar y se enamora de ella cuando el “comandante”, mejor cliente y enamorado de la mujer, debe ausentarse de Buenos Aires por una temporada. Lamas y Magda se ven durante este tiempo por fuera de “Eldorado”, en un bar llamado “Noname”. Mientras tanto, Lamas siente crecer un amor que sabe imposible, pues tiene como objeto el corazón de una prostituta enamorada de un supuesto militar de alto rango y hondos bolsillos, que le paga un apartamento, ropa y alcohol. “Era emocionante y me emocioné pensando en el comandante”, dice Lamas, “ahora tan lejano, hermanado por la misma imbecilidad, por la misma ceguera de amor” (Onetti, 1987: 44).

Magda le confiesa, luego de la primera noche de intimidad que comparten, que “todo el tiempo, aunque estuvimos locos y yo hice y vos hiciste, todo el tiempo pensaba en él, imaginaba que era con él. Dios mío. Me parece que estoy enamorada. O a un pasito muy corto de enamorarme” (Onetti, 1987: 49). La inutilidad de su amor por la mujer se hace evidente. Tiempo después Magda desaparece, presumiblemente con el comandante, y ante esta situación Lamas decide emprender “el duro trabajo del olvido” (71), para terminar cortando aquella “persecución en la nada [que] ya se había convertido en un quehacer” (Onetti, 1987: 72) exiliándose en Lavanda. Pero aunque el hombre decide huir, no se puede ver allí un acto de cobardía. Lo que busca Lamas con el exilio es liberarse de la mujer. “No fue solo por la ruleta que me vine. Necesitaba limpiarme de Magda” (Onetti, 1987: 29). Como

escribe Emile Cioran, “[e]s equivocado hacerse del exilado la imagen del que abdica, se retira y se oculta, resignado a sus miserias, a su condición de desecho. Al observarlo, se descubre en él un ambicioso, un decepcionado agresivo, un amargado que, además, es un conquistador” (2002 [1956]: 61).

Lo que sucede con Magda en este tiempo es predecible. La mujer que profesaba la máxima de no preocuparse y disfrutar, “total hoy estamos y mañana no” (Onetti, 1987: 45), se entrega durante dos años al supuesto militar que promete sacarla de la vida del prostíbulo. Pero el hombre resulta estar casado y desaparece aduciendo, es casi seguro que con mentiras, que conforme a una recién adquirida dignidad como diplomático le es imperioso permanecer al lado de su mujer. La ruptura de la relación amorosa hace que la caída de Magda sea muy honda porque aunque se nota en ella una suerte de conciencia del fracaso, lo cierto es que se trata de una sabiduría incompleta, en la que la razón y el sentimiento van por caminos separados.

Yo sabía que la felicidad no dura, pero lo estaba sabiendo aquí –se golpeó la frente–, pero no con el corazón que siempre engaña o se deja engañar. Que él me sacó de la mala vida y yo vi la nueva como eterna, tan embobada que estaba como una chiquilina. Pobre idiota de mí (Onetti, 1987: 79).

Hasta ese momento la mujer se dirige por influencia exclusiva del sentimiento, quizás porque, según afirma, solo cree en el “amor loco”, pues otro tipo de amor es apenas “ganitas de tratar de encontrarse en una cama o un buen negocio de matrimonio” (80). Una condición imprescindible del hombre absurdo es que para conseguir la conciencia que le es necesaria debe detenerse en las “evidencias perceptibles para el corazón”, con el propósito de profundizarlas “a fin de hacerlas claras para el espíritu”²⁹ (Camus, 2013a [1942]: 214). De aquí que Magda no coincide con este tipo de hombre porque no consigue que sus sentimientos se pongan en diálogo con su razón. Al seguir solamente el influjo de sus deseos, ignorando lo que le dice la lógica, decide cerrar los ojos a la realidad, lo que le hace imposible mantener un equilibrio más o menos estable entre razón y sentimientos.

Pero con Lamas se da el caso contrario. Él sabe que todos los hombres están “condenados al fracaso porque ya sabemos el final de todo triunfo pasajero” (Onetti, 1987:

²⁹ En Camus el corazón equivale a los sentimientos y el espíritu equivale a la razón.

23), y estima su propia decepción amorosa como algo inevitable y, por tal razón, soportable. En este sentido, representa la conciencia del fracaso y coincide con ese arquetipo de personaje onettiano que adquiere conciencia del absurdo y vive en consecuencia a ese descubrimiento: lo importante, desde este punto de vista, es entender la medida de la decepción y asimilar el fracaso para seguir viviendo. Por esta razón, cuando decide contar sus penas más íntimas a un amigo del periódico donde trabaja en Lavanda se da una liberación personal. Cuando cuenta su historia da forma a la salvación porque el relato es un acto de expiación: “Pienso que en toda la noche no hice otra cosa que un intento de catarsis” (Onetti, 1987: 29). De esta manera, el personaje que cuenta se pone en contacto con su relato, y se salva porque escuchar en voz alta lo que se ha dicho antes en el silencio del corazón tiene el efecto de ponerlo frente a sí mismo: “Tal vez, y tal vez seguramente, la cortina que había bajado Lamas tenía como origen el permanente auto-reproche del confesado, por la apertura de su intimidad a su mismo yo” (Onetti, 1987: 30). De este modo, cuando Lamas relata la historia de sus penas construye una suerte de espejo en el que se ve reflejada su angustia, lo que le da la posibilidad de asimilarla y entenderla. “De hecho” afirma Catalina Quesada Gómez (2009a), “la acción misma de escribir [o narrar] inmuniza a prácticamente todos los narradores onettianos contra el suicidio, cuyas manos, ocupadas en otros menesteres, no se vuelven sobre sí: ninguno de sus narradores-escritores abandona el relato *motu proprio*” (42) [La información adicional es nuestra].

Pero la narración de Magda es una despedida. Horas antes de su suicidio, en el bar donde solía tomar las últimas copas de la noche con Lamas, encuentra en un extraño un oído amable dispuesto a escuchar su historia. Sin embargo, en aquel instante está sumida en un abismo del que no hay salida, por lo que su relato no es otra cosa que la despedida de un moribundo: “usted, por casualidad, es la última persona con la que hablo en este mundo” (81).

Por favor quiero, te suplico que manejes despacio porque tengo más para contarte. Pensá que sos la última persona y tengo que decirlo a alguien antes de marcharme. Pero mirá, a lo mejor, lo que quiero es escucharme una vez más. Porque ya se lo dije al espejo y hasta a las paredes” (Onetti, 1987: 83-84).

En esta última noche Magda está entregada, ya no es un ser humano con voluntad: “Total, este cuerpo ya no es mío” (85). Y en consecuencia, se le hace imposible evadir el instante en

el que habrá de matarse. Por ello se entrega por completo a la “postura obscena” que “quiso imponerle” la muerte (91).

De manera similar a Risso, también en Magda hay un sentimiento de culpa, aunque el suyo se deriva de la ingenuidad y la fe ciega en el amor. Por eso a nadie más atribuye la responsabilidad de su fracaso. La muerte, en este orden de ideas, no solo es inevitable sino que se asume como un imperativo moral. Al igual que el hombre que comete un “suicidio anómico”, Magda “es bruscamente arrojad[a] por debajo de la condición a la que estaba acostumbrad[a]”, y por tanto, “no puede dejar de exasperarse al sentir escapársele una situación de que se creía dueñ[a], y su exasperación se vuelve naturalmente contra la causa, cualquiera que sea, real o imaginaria, a la que atribuye su ruina” (Durkheim, 1998 [1897]: 311). Como la causa a la que atribuye el mal es ella misma, matarse es asumir una culpa que no puede ser sino propia.

Como hemos dicho, en *Cuando entonces* la narración cumple una función de catarsis. La palabra puesta al servicio del desahogo individual ayuda a la expiación de dolores y penas íntimas. Por tal razón, en el relato de estas penas, en voz alta y ante otra persona se da una forma consciente de salvación. Lo que sucede con Magda, sin embargo, le da un matiz a esta afirmación. Es cierto que, a su manera, también la mujer es un narrador en el sentido que aquí hemos expresado; no obstante, su relato se diferencia del de los demás narradores porque es un personaje viciado por la esperanza, y como la conciencia del absurdo implica abandonar la esperanza en un futuro utópico para buscar una libertad que confiera sentido únicamente al presente, para Magda no queda otra cosa que un fracaso que se extiende desde el presente hasta la eternidad. Magda no es libre, y depositar por completo la fe en un proyecto a futuro es correr un riesgo muy grande, sobre todo porque en los universos que configura la imaginación crapulosa de Juan Carlos Onetti fracasar es una cuestión de tiempo. La conciencia de Lamas, en cambio, se dirige a la aceptación de esta verdad. Una verdad que llega a Magda demasiado tarde. Con su relato al hombre del bar pasa lo mismo que antes sucediera con el relato que cuenta Risso a Lanza: no es ya la tentativa de salvación de un narrador onettiano, sino las palabras de despedida de un ser humano desesperado, a punto de levantar la mano contra sí mismo.

Absurdamente, más vale persistir

Personajes como estos hacen parte de una fórmula recurrente en la obra de Juan Carlos Onetti: crear hombres y mujeres que cohabitan en espacios similares y se ven inmiscuidos en circunstancias similares, pero que por un rasgo peculiar de su carácter asumen estas circunstancias y habitan estos espacios de manera distinta. En esta fórmula, los héroes conscientes del fracaso, los “hombres/mujeres absurdos”, fabulan, inventan y mienten para soportar una existencia que de otra forma sería insoportable. A los demás, su incapacidad para una liberación a partir de la palabra y, en todo caso, a partir de la invención los hace especialmente vulnerables. Los héroes supervivientes en la obra de Onetti gozan de una imaginación providencial, soportan el caos porque transforman el mundo que los angustia, y en la ficción que deciden construir para que cohabite con la realidad encuentran de nuevo esperanza, o una forma dolorosa de lucidez que les ayuda a seguir vivos. Los suicidas, en cambio, se arrojan de cabeza al caos del mundo desprovistos casi por completo de armas para defenderse, y prefieren vivir en un universo ficticio, aislados por completo de la realidad. Aunque ambos están desesperados, los supervivientes se muestran fuertes en comparación con la debilidad de quienes deciden dar el salto y escapar.

De esta pareja de arquetipos ninguno resulta más importante en la configuración del universo onettiano. Cada uno, desde su posición, da forma a ese mundo oscuro y tendencioso de Juan Carlos Onetti porque, de alguna manera, lo que busca el autor uruguayo con su obra no es dejar en sus lectores el atisbo de una moraleja, sino representar con toda su crueldad el cariz de fracaso, desamor e incomunicación que es inmanente al mundo en el que todos sus lectores vivimos.

CONCLUSIONES

La obra de Juan Carlos Onetti responde al contexto social y político del modernismo cultural y económico de la primera mitad del siglo XX. Sus personajes son hombres y mujeres sumidos en universos descompuestos en los que son recurrentes la soledad, la incomunicación y la pérdida. Por esta razón, todos los proyectos que emprenden tienen como resultado el fracaso; y la felicidad, el amor y la satisfacción son apenas paliativos momentáneos a una situación que se torna cada vez más insoportable. En consecuencia, sus personajes son amenazados por pensamientos oscuros que terminan por arrinconarlos, en muchas ocasiones, en el “suicidio del espíritu” (por su negativa a seguir reflexionando en un mundo angustiante); o en el “suicidio pragmático” (cuando el personaje levanta la mano contra sí mismo para acabar con su vida). Pero hay personajes que resisten. Son héroes forjados en la cercanía con la muerte que se oponen a la aniquilación porque están dotados de una imaginación providencial que les sirve, o bien para encontrar la salvación en el relato de sus penas más íntimas, o bien para llevar a cabo ejercicios de creación que les dan la posibilidad de rehacer para sí el mundo que se descompone, o para adquirir conciencia de su situación en dicho mundo. Así que, si el mundo en el que sus personajes se debaten tiene todas las características para ser llamado “absurdo”, en el sentido que tiene el concepto para Albert Camus en *El mito de Sísifo* (1942), entonces el héroe forjado para sobrevivir en este mundo debe poseer los rasgos particulares de un “hombre absurdo” consciente de su divorcio con el mundo. Después de todo, los universos en descomposición de los que hace gala la literatura de Onetti no están allí para demostrar la inutilidad de la vida en un mundo en permanente caos, ni para justificar la muerte por mano propia como una salida necesaria u oportuna a ese caos y a esa descomposición, sino para encumbrar, por un ejercicio de contraste, a los personajes imaginativos que alcanzan la supervivencia a través de actos de creación. Y es que en Onetti hay toda una teoría del suicidio y la supervivencia. Los arquetipos de personajes que crea se inclinan por una de esas dos opciones, y sus posturas se pueden explicar en la lógica de autores como Emile Durkheim, Albert Camus y Jean Améry

Considerado un reformador de la literatura latinoamericana, la obra de este escritor uruguayo se aleja de la narración clásica y se emparenta mucho más con lo que Hugo J. Verani llama “acto creador”. Esto se debe a que en Onetti no hay apenas un escritor literario

de gran complejidad estética, sino porque en él es posible identificar la postura reflexiva de un filósofo moderno. Su postura filosófica es la conjunción de los preceptos del pesimismo de Schopenhauer, de la duda religiosa de Kierkegaard, del nihilismo pasivo y activo de Nietzsche, y del existencialismo absurdo de Camus. Por tal razón, su literatura pertenece a lo que Alfred Alvarez llama “arte extremista”, pues describe el interior del ser humano como un campo de batalla que el artista explora por medio de su creación. Es por esto que sus héroes no se corresponden con los preceptos del héroe con responsabilidades sociales del relato clásico. La aventura del héroe onettiano no es ya lo que Joseph Campbell llama “unidad nuclear del monomito”, es decir, no está dividida en 3 momentos: *separación, iniciación y retorno*. Hijos de una época individualista y angustiada, los hombres y mujeres que caminan y respiran en el universo de Onetti están expuestos a un viaje que no les depara el retorno. La muerte es, en este sentido, una circunstancia inevitable y aterradora, y perder la vida implica perderse en el olvido. Su literatura es de incertidumbre, y su filosofía es de duda y angustia. Pero los personajes dotados de una imaginación creadora de gran vuelo pueden salvarse de la descomposición y el nihilismo a través de actos de creación que completen o reconstruyan el mundo. Para tal fin sus novelas y relatos configuran un universo abierto en el que realidad y ficción se tocan y entrecruzan, de manera que la ficción se hace extensiva a la realidad. Esto se hace patente en su propuesta estética, en un elemento formal de su obra que se relaciona con lo que la crítica contemporánea llama “metaficción”; y en su postura ética, que se puede interpretar en la exégesis de sus relatos, y que se ve reflejada en la construcción de los dos tipos de arquetipos que los componen: los desesperados débiles (suicidas) y los desesperados fuertes (supervivientes).

La obra de Onetti que mejor da cuenta de todos estos elementos es *La vida breve* (1950). Esta es sin duda su novela más compleja, pues se construye mediante un ejercicio de autoreflexión literaria en el que se diserta alrededor de tres temas: la realidad y la ficción, la vida y la muerte, y la literatura como un ejercicio de imaginación que busca salvar al hombre del caos del mundo. Esta obra coincide con lo que la crítica literaria llama *Mise en abyme*, es decir una historia que se produce al interior de otra historia, a la manera del conocido juego de las muñecas rusas; y también con lo que se ha llamado “novela que se construye a sí misma”, pues el escritor a la vez que cuenta la historia de sus personajes, cuenta la historia de la historia que está contando, la historia del lenguaje que está usando, y en definitiva, la

historia de todo cuanto compone la obra literaria. A partir de estas y otras estrategias narrativas, Juan Carlos Onetti construye una ficción en tres ejes: la historia de Juan María Brausen, esposo de Gertrudis y empleado de una agencia de publicidad en Buenos Aires; la historia del guion de cine que Brausen escribe, y que protagoniza Díaz Grey, médico de una ciudad de provincia llamada Santa María; y la historia de Juan María Arce, proxeneta de Buenos Aires que no es otra cosa que el seudónimo que usa Brausen para ganar su entrada en el mundo de la Queca, prostituta que vive en el departamento vecino y cuya voz le sirve a este para construir una alegoría del acto de creación: Brausen la escucha a través de la pared e imagina para ella una vida, unos rasgos y una historia. Por tal razón, desde el plano formal *La vida breve* se construye a partir de una desconfianza ontológica de las categorías de la realidad, pues propone, y cumple realmente, el desdibujamiento de las fronteras que separan la realidad de la ficción.

Pero la virtud de Brausen no está concentrada exclusivamente en su capacidad para imaginar mundos posibles. De los héroes del universo onettiano es el que mejor coincide con el “héroe del monomito” del que habla Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1949) porque en él se da una reformulación del antiguo mito del eterno retorno mediante el cual incluso puede evitarse la muerte, aun de manera simbólica. Considerado como un héroe fundador, en tanto inventa en esta novela la ciudad de Santa María, lugar donde se desarrollará gran parte de la obra de Onetti, en Brausen la muerte del yo es indispensable para la construcción de un ser humano nuevo. De esta manera, muere simbólicamente como esposo y empleado, y vive simultáneamente en Díaz Grey y Juan María Arce. El héroe de *La vida breve* es el referente de la salvación en la obra de Juan Carlos Onetti porque su capacidad creadora le sirve no solo para crear mundos posibles que se yuxtaponen a la realidad, sino porque tras la muerte simbólica de su propio ser se convierte en un “hombre-creador absurdo” que cumple con las tres condiciones del absurdo que describe Camus en *El mito de Sísifo*: el desafío, la libertad y la pasión. Estas condiciones son las características del hombre-creador absurdo que hemos mencionado, pues sirven como hoja de ruta para el análisis de Brausen en relación a los tres elementos determinantes de su historia: en primer lugar, el derrumbe de su mundo y su consecuente caída y ascenso del abismo; aquí está su negativa a morir reconciliado con el mundo y la evidencia de su desafío. Luego, el corte definitivo de los lazos que lo unen desde siempre con el mundo; en este punto corta todo aquello que lo limita en el

plano físico y espiritual y, por tanto, demuestra su libertad. Y al final, la creación como una forma de defensa contra el caos del mundo, y la proyección de la ficción hacia el mundo real; aquí está su intención de vivir intensamente y la prueba de su pasión.

Por todo lo anterior, Juan María Brausen es un referente del personaje creador onettiano por su especial disposición para imaginar mundos que se yuxtaponen claramente a la realidad; y además, un hombre-creador absurdo que coincide con la postura ética de Onetti y con el concepto de absurdo de Albert Camus. Por medio de la figura de este personaje, se entiende *La vida breve* como una obra que tiene como objeto salvar al hombre del caos del mundo, en tanto establece una relación entre realidad y ficción que va más allá del mero ejercicio literario de creación de un mundo posible, pues la salvación que se da en el plano de la ficción se hace extensiva a la realidad.

Pero Juan María Brausen no es el único personaje sobreviviente en la obra de Juan Carlos Onetti, aunque solo en él se da una asociación tan completa entre los arquetipos del “héroe integral del monomito” y la consciencia del absurdo existencial que lo llevan a convertirse, a toda regla, en un “hombre-creador absurdo”. Es precisamente en *La vida breve* donde se establece la división del personaje onettiano entre dos tipos: los desesperados débiles y los desesperados fuertes. Es decir, los que están por debajo de su desesperación, y no pueden sobrevivir a ella, y los que están por encima y pueden, quizás, mirarla a la cara y combatirla. En el fondo, lo que hace Onetti con esta denominación es tener puentes entre su obra y las filosofías de corte existencial que hablan de una época de desesperación dividida entre los que escriben y los que no lo hacen (Kierkegaard), y de un Nihilismo pasivo y activo (Nietzsche). El personaje onettiano, así, es un superviviente que entra en la categoría de “desesperado fuerte”, “nihilista activo”, y “hombre absurdo”; o es un suicida que se aviene a las características de un “desesperado débil”, un “nihilista pasivo”, o un “príncipe del espíritu” u “hombre del *échec*”, para usar un concepto de Jean Améry en *Levantarse sobre uno mismo* (1976). En este orden de ideas, los personajes de Onetti se pueden agrupar en categorías relacionadas con sus formas particulares de suicidio y supervivencia.

En primer lugar están los personajes que adquieren conciencia del absurdo, o lo que Camus llama “hombres absurdos”. Se trata de personajes que reflexionan sobre su situación en un mundo descompuesto, y encuentran la salvación en el ejercicio reflexivo. Tal es el caso de Baldi en “El posible Baldi” (1936), para quien la capacidad imaginativa es una suerte de

llamada de atención que lo lleva a abrir los ojos a su realidad y descubrir que está entregado a una vida ordinaria y tediosa. De esta manera, Baldi representa la conciencia del absurdo en la obra de Juan Carlos Onetti porque la imaginación le sirve, como en el arte extremista del siglo XX, para mirar y reconocer los resquicios más oscuros de su propia identidad. A Baldi se opone Roberto de “Bienvenido, Bob” (1944), personaje que hemos llamado bajo la denominación de “suicida del espíritu”, es decir, un hombre que decide reprimir su capacidad reflexiva para entregarse a una vida tediosa, tradicional y monótona. Bajo la denominación de “príncipe del espíritu”, Camus se refiere a estos hombres que han matado su pensamiento, de manera que evaden la realidad que los angustia dejando de pensar en ella, por lo que se entregan de buena gana a estados de inconciencia en los que creen que están a resguardo de los avatares de la vida. Roberto es fundamental para entender este aspecto de la obra de Onetti porque en él es posible observar lo que pasa en un hombre cuando olvida el *desafío*, una de las 3 características que componen al hombre absurdo según Camus, y pasa de una juventud rebelde a una adultez sumisa. El hombre que reprime el desafío es un suicida porque se entrega a la absurdidad del mundo sin pelear. Entonces, Roberto se opone a Baldi porque ambos reaccionan de manera distinta ante el mismo cronotopo, el de la vejez: donde Baldi se destaca como un hombre con una conciencia recién adquirida, Roberto se muestra como un ser irreflexivo y entregado.

Luego están los “suicidas pragmáticos” que se aíslan del resto del mundo y levantan la mano contra sí mismos para acabar con una vida insoportable que los angustia y no les promete otra cosa que fracasos. En relación a conceptos utilizados por Emile Durkheim en *El suicidio* (1897), se trata de personajes que coinciden con lo que el sociólogo francés llama “suicida egoísta”, es decir que se matan porque se sienten desarticulados del resto del mundo, y por tanto no encuentran un sentido a sus vidas en la sociedad a la que pertenecen; y “suicida anómico”, pues se matan tras perder aquello que daba hasta ese momento orden y sentido a sus vidas: un ser querido, un proyecto, la familia, la juventud, etc. Por esta razón, son suicidas que conviven con estados de locura y aislamiento. Así le pasa a la mujer de “Un sueño realizado” (1941), y a Moncha Insaurralde de “La novia robada” (1968), para quienes la pérdida de algo preciado (un sentimiento de felicidad asociado a la juventud en el caso de la primera, y el hombre que le promete una vida de amor y felicidad en el caso de la segunda), se hace insoportable y por tanto deviene en la muerte. En un mundo de pronto privado de

lucen, ambas mujeres efectúan actos performativos en los que simulan ser aquello que desean, pero, aunque Camus ve en la acción del actor una posibilidad para alcanzar la salvación por medio de la *libertad* y la *pasión*, por cuanto a partir del acto performativo se llega a la multiplicación de la propia vida por medio de la representación de otro ser, lo que sucede con las mujeres de ambos cuentos es una evasión en estricto sentido porque para ellas el acto de creación asociado a la actuación no se da para potenciar y vivir más intensamente en el mundo, sino para remplazar el mundo mismo con el universo de ficción que cada una crea para sí. En consecuencia, morir para ellas equivale a vivir para siempre en la representación de aquello que han escogido como última máscara. Como es normal en la obra de Onetti, a las mujeres se oponen los personajes que las sobreviven en ambos cuentos, pues aunque todos ellos ejecutan actos performativos, lo que hacen cuando actúan no es remplazar la vida que ya tienen, sino adelantar un ejercicio similar a la catarsis: ver en las mujeres las penas que ambas intentan evadir y participar de manera directa en la creación de sus ficciones les sirve para mejor vivir en un mundo angustiante, pues logran identificar en sí mismos las mismas penas que las mujeres combaten.

Enamorarse en la obra de Juan Carlos Onetti es deponer las armas, hacerse vulnerable y caminar en la cuerda floja: la caída, en este sentido, es un riesgo ineludible. Por tal razón, el último arquetipo de suicidas que componen su obra demuestran que el amor puede llevar igualmente a la supervivencia y a la muerte. Risso y Gracia de “El infierno tan temido” (1962), y Magda y Lamas de *Cuando entonces* (1987), sufren las consecuencias del amor en un desesperado débil y un desesperado fuerte onettianos. Todos sufren la amenaza de lo que Durkheim llama “suicidio anómico”, ya que han perdido el amor que daba cierto orden a sus vidas. Así que en un mundo cuyas reglas no se entienden y no se comparten, el suicidio se hace una salida digna y humana. El suicidio por amor en Onetti demuestra lo que sucede cuando un ser humano concentra todas sus energías en un solo fin, y dicho fin termina por revelarse imposible. El amor en Onetti, entonces, tiene una relación cercana con la muerte, toda vez que es un sentimiento intenso al que solo pueden corresponder respuestas de igual intensidad.

En Risso el matrimonio con Gracia César confiere algún tipo de orden. La relación conyugal lo lleva a una forma de fidelidad corporal que no se sustenta necesariamente en el amor, sino en la regulación de los impulsos y los deseos sexuales. Por eso, cuando la

separación motivada por la infidelidad de la esposa se da, hay un descubrimiento en el hombre de la utilidad del amor y la relación conyugal. Su suicidio, en este sentido, entra en la categoría de “anomia conyugal”, es decir, es el resultado de haber vivido una relación conyugal que daba orden a su vida, y descubrirse de pronto sin el ser que ayudaba a configurar dicho orden. Todo esto agravado por un sentimiento de culpa que lleva al personaje a sentirse responsable de su situación. Gracia, no obstante, se muestra como el opuesto de Riso en tanto ejecuta un ejercicio performativo (posar de manera lasciva para las fotos que decide enviar al esposo), para vengarse del hombre por la ofensa de este último (igualarla con las demás mujeres, tratarla como a un cuerpo que se puede medir y rechazar). Así, donde Riso es un suicida, Gracia es una sobreviviente que actúa a la manera del hombre absurdo camiano, pues a diferencia de las mujeres protagonistas de “Un sueño realizado” y “La novia robada”, el papel que la mujer de “El infierno tan temido” decide ejecutar no es una evasión a su situación angustiante particular, sino una forma de reconstruir su propia identidad a partir de un ejercicio de creación.

Con Magda de *Cuando entonces* se da el caso del suicidio anómico derivado del fracaso, pues en esta novela se demuestra el peso que infringe la derrota en todos los personajes del universo onettiano, sean suicidas o supervivientes. Lamas y Magda, personajes principales de la obra, representan distintas reacciones ante un dolor que tiene el mismo origen: la pérdida amorosa. Pero donde Magda no encuentra motivos para seguir viviendo, Lamas encuentra en la narración de sus penas más íntimas una forma de hacer catarsis y lidiar con la derrota. En Magda se da una desconexión entre el sentimiento y la razón. Esta relación entre corazón y espíritu es precisamente una de las características que dice Camus debe tener un hombre absurdo, sin embargo, como Magda sigue solamente el influjo de sus deseos, ignorando lo que le dice la lógica, decide cerrar los ojos a la realidad y se le hace imposible mantener un equilibrio más o menos estable entre razón y sentimientos. No obstante, Lamas sabe que todos los intentos del hombre están condenados al fracaso. En el universo particular de Juan Carlos Onetti, es un personaje consciente del absurdo porque reconoce el fracaso como algo inevitable, y en consecuencia encuentra en el relato una posibilidad para exponer su interior ante sí mismo, y entender y contrarrestar lo que motiva su angustia. La narración de Lamas, podemos decir, tiene la función de una terapia; la de Magda, en cambio, es una despedida. La mujer se sabe culpable de su propia derrota, y como

ya sucediera con Risso, no encuentra otra forma de lidiar con la culpa que quitándose la vida. Al final, demuestra que depositar todas las fuerzas de la esperanza en el amor predispone al ser humano para levantar la mano contra sí mismo, pues la pena de amor lo deja solo, angustiado, y sin energías para volver a empezar. Reincidir es, en la lógica de Juan Carlos Onetti, una acción necesaria para asegurar la supervivencia. Pero solo reincide aquel que ha ahorrado sus fuerzas y se ha entregado a otro ser de manera dosificada.

Con todo, el estudio de estos personajes en la obra de Juan Carlos Onetti demuestra que el elemento que separa a suicidas y supervivientes es la capacidad que tiene el superviviente para hacer ficciones, usar la imaginación, relatar y, en todo caso, mentir, si entendemos la mentira como un acto de creación. El suicida, en cambio, tiene una predisposición endémica que lo hace vulnerable en un mundo como el que el escritor uruguayo concibe. Por tal razón, en su literatura la muerte del personaje por mano propia engrandece a los personajes que lo sobreviven.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Juan Carlos Onetti

Onetti, J. C. (2009a) “El posible Baldi” [1936]. En *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.

_____ (1979) *El pozo* [1939]. Argentina: Arca/Calicanto.

_____ (2009b) “Un sueño realizado” [1941]. En *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.

_____ (2009c) “Bienvenido, Bob” [1944]. En *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.

_____ (2007). *La vida breve* [1950]. Buenos Aires: Punto de lectura.

_____ (2009d) “El infierno tan temido” [1962]. En *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.

_____ (2009e) “La novia robada” [1968]. En *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.

_____ (1975) *Requiem por Faulkner*. Argentina: Arca/Calicanto.

_____ (1987) *Cuando ya no importe*. Bogotá: Oveja Negra.

_____ (1995). *Confesiones de un lector*. España: Alfaguara.

Estudios sobre Juan Carlos Onetti

Aínsa, F. (1990) “Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti”. En *Juan Carlos Onetti. Premio “Miguel de Cervantes” 1980*. Pp. 83-102. España: Anthropos.

Benedetti, M. (1974) “Juan Carlo Onetti y la aventura del hombre”. En *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Madrid: Editorial Anaya.

- Castillo, G. (1974) "Mundo y trasmundo en Onetti". En *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 292-294: 88-100.
- Cueto, A. (2008) "Juventud y vejez: espacios en los relatos de Juan Carlos Onetti". En *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol 37: 43-59.
- _____ (2009) *Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú.
- Curiel, F. (1980) *Onetti: Obra y calculado infortunio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dublé, E. T. (1995) "Desesperación y creación en Juan Carlos Onetti". En *Revista Chilena de Literatura*. N° 46. Pp. 7-20.
- Frankenthaler, M. R. (1977) *Juan Carlos Onetti: La salvación por la forma*. Madrid: Ediciones Abra.
- Hernández, C. (1974) "Juan Carlos Onetti: pistas para sus laberintos". En *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Madrid: Editorial Anaya.
- Martínez González, V. H. (2015) El humanismo radical de Juan Carlos Onetti. En *Revista de El Colegio de San Luis*. N°9, (enero a junio): 160-179.
- Mattalia, S. (2012) *Onetti: una ética de la angustia*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Mercier, L. (1974) "Juan Carlos Onetti en busca del infierno". En *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Madrid: Editorial Anaya.
- Molina, J. M. (1982) *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*. Frankfurt: Editorial Lang.
- Monsiváis, C. (1980) Onetti, los monstruos engendran los sueños de la razón. En *Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana*. N° 18-19, (julio-diciembre): 12-21. Recuperado de <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6928>

- Muñoz Molina, A (2009) “Cuando Onetti: fragmentos de un libro futuro”. En *Letral*. N° 2. Universidad de Granada, España. Recuperado de <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3593/3577>
- Odber de Baubeta, P. A. (1996) “La significación de Hamlet para ‘Un sueño realizado’”. En *Revista Fragmentos*. Vol. 6. N° 1, (septiembre): 81-93. Recuperado de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/5772/5301>
- Pinheiro Machado, R. (2003) *La estética del absurdo en la narrativa hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Quesada Gómez, C. (2009a). “Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al suicidio”. En *Letral*, N° 2. Universidad de Granada, España. Recuperado de <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3594>
- Rama, Á. (1974) “Origen de un novelista y de una generación literaria”. En *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Madrid: Editorial Anaya.
- Rodríguez Monegal, E. (1974) “La fortuna de Onetti”. En *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Madrid: Editorial Anaya.
- Sánchez Kornfeld, A. (2013) “Realidad y ficción en un mundo desacralizado. Estudio de La vida breve de J.C. Onetti desde una perspectiva hermenéutica”. En *Revista Literatura y Lingüística*. N° 29: 167 – 187. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112014000100010
- Tovar, P. (1990) “Las cosas suceden, simplemente”. En *Juan Carlos Onetti. Premio “Miguel de Cervantes” 1980*. Pp. 19-34. España: Anthropos.

Vargas Ilosa, M. (2008). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá: Alfaguara.

Verani, H. J. (1981) *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela: Monte Ávila Editores.

Referentes teóricos

Alvarez, A. (1999) *El Dios salvaje* [1971]. Bogotá: Norma.

Améry, J. (2005) *Levantar la mano sobre uno mismo* [1976]. España: Pre-Textos.

Bajtín, Mijaíl (1996). “La palabra en la vida, la palabra en la poesía”. En *El acto ético y otros escritos*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Campbell, J. (2014) *El héroe de las mil caras* [1949]. México: Fondo de Cultura Económica.

Camus, A. (2013a). “El mito de Sísifo” [1942]. En *Obras completas* (Tomo. 1) España: Alianza.

_____ (2013b). “Calígula” [1945]. En *Obras completas* (Tomo. 1) España: Alianza.

_____ (2013c). “Carnets 2” [1964]. En *Obras completas* (Tomo. 4) España: Alianza.

Cioran, E. (2002) *La tentación de existir* [1956]. Madrid: Punto de lectura.

Durkheim, E. (1998) *El suicidio* [1897]. Madrid: Akal.

Ferrater Mora, J. (1964) *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.

Frey, H. (2009) “¿Qué Dios ha muerto? Nietzsche, el nihilista antinihilista”. En *Revista Mexicana de Sociología*. N° 71, (octubre-diciembre): 715-736.

Kierkegaard, S. (1975) *Temor y temblor* [1843]. Madrid: Editora Nacional.

_____ (1997) *Migajas filosóficas* [1846]. Barcelona: Editorial Trotta.

_____ (1985) *Mi punto de vista* [1847]. España: Editorial Sarpe.

Mukarovsky, J. (2000). *Signo, función y valor*. Colombia: Plaza & Janes.

Nietzsche, F. (2008) *Así habló Zaratustra* [1883]. Madrid: Catedra.

_____ (1997) *Más allá del bien y del mal* [1886]. Madrid: Alianza Editorial.

_____ (2006) *Voluntad de poder* [1901]. España: Edaf.

Quesada Gómez, C. (2009b). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/Libros, S.L.

Ricoeur, P. (2011). *Del texto a la acción*. Buenos Aires: FCE.

Sábato, E. (1970) “Hombres y engranajes” [1951]. En *Ensayos*. Buenos Aires: Losada.

Said, E. W. (2006) *Humanismo y crítica democrática*. España: Editorial Debate.

Schopenhauer, A. (1991) *El amor, las mujeres y la muerte* [1819]. Medellín: Bedout.

_____ (2005) *El mundo como voluntad y representación* [1819]. México: Editorial Porrúa.