

*“La rebeldía del derrotado”, artículo de Juan José Saer, publicado en el Suplemento Cultura y Nación, 26/11/2000.*

Cuando, en noviembre de 1950, apareció la primera edición de la novela de Juan Carlos Onetti, hasta su propio editor, conciente de la originalidad extrema del libro, creyó necesario tranquilizar a sus posibles compradores en la presentación de la solapa: "No se tema que se trate de un experimento literario, como suele calificarse despectivamente a todo abandono de los moldes notorios. Es, pura y simplemente, una novela con todas las de ley: un relato fluido, coherente y ameno, que el lector ha de seguir con la misma intensa curiosidad, desde la primera hasta la última página". Aparentemente no los convenció, porque pasaron muchos años antes de que la pequeña edición se agotara y una nueva hiciera su aparición por las librerías, aunque no era raro encontrar la original de vez en cuando, quince años después de su publicación, en las mesas de saldos. Ahí, hacia mil novecientos cincuenta y cinco, la compraban, lo mismo que la edición de Los adioses hecha por Sur con su hermosa tapa amarilla, los pocos que conocían el nombre y la existencia del autor que, aunque casi nadie lo había leído, o tal vez por eso mismo, se había vuelto una leyenda.

Es sabido que los primeros espectadores de los cuadros impresionistas pretendían que, a causa de todas esas pinceladas que se arremolinaban en la tela, del abandono de los contornos y de las supuestas extravagancias cromáticas, era imposible distinguir las figuras, lo que demuestra que es inútil tratar de convencer de la validez de una obra de arte a quienes han decidido de antemano no reconocerla. "Convencer es infecundo", dijo alguna vez Walter Benjamin, queriendo significar probablemente que los senderos del conocimiento son solitarios, y que no es la argumentación insistente de la pedagogía, del adoctrinamiento o de la propaganda, sino la convicción íntima que proviene de una insustituible experiencia estética, vívida y razonada, lo que permite aprehender la pertinencia de una obra de arte. Esa lenta certidumbre de personas aisladas converge hacia un mismo objeto, en el que al cabo de cierto tiempo muchos se reconocen, otorgándole, a través de ese reconocimiento, y por ninguna otra razón (sobre todo postulada a priori), un valor cultural, histórico y social. Al igual que casi todas las obras literarias que cuentan en el siglo XX, es por ese camino que, a cincuenta años de su discreta aparición, *La vida breve* se ha transformado en un texto clásico.

Una vez más, y el caso de Onetti lo requiere más que ningún otro, habría quizá que intentar la definición de ese concepto. Es desde luego

necesario, si se quiere obtener algún resultado, descartar la insípida pretensión de que sólo son clásicas aquellas obras que aplican ciertas reglas tan intangibles como hipotéticas con las cuales sería posible fabricar artefactos de forma invariable, que por su misma inmutabilidad y su obediencia a una especie de ideal platónico serían automáticamente admitidos en el respetable club privado de las obras clásicas. Ningún análisis serio de la historia del arte podría contentarse con esa caricatura; es un proceso totalmente opuesto a lo que ella propende, lo que hace que un cuadro o un libro, una obra artística en general se transformen en clásicos. A decir verdad, es cuando la aparente arbitrariedad de los medios que emplea toda obra realmente original va imponiendo poco a poco a sus receptores su lógica y su necesidad que esa obra empieza a transformarse en un clásico, y llega a serlo enteramente a partir del momento en que, en contra o a favor, ningún juicio estético, crítico o histórico puede ignorar la legitimidad y la permanencia de sus aportes decisivos.

No es a pesar sino gracias a sus notorias innovaciones, cuya pertinencia se ha hecho patente con la perspectiva de que disponemos casi ochenta años más tarde, que el *Ulises* de Joyce es un clásico. Es en este sentido también que debemos aplicar el término a la novela de Onetti.

Su eclosión fue inesperada; en esos años, la novela en lengua española, a pesar de algunos logros innegables, como la obra de Roberto Arlt o los primeros libros de Bioy Casares, era un rubro casi inexistente, y únicamente se leían novelas escritas en francés, en italiano, en alemán, en ruso, en inglés. En cuanto a América latina, siguiendo las teorías sociológicas en boga, muchos teóricos literarios pretendían que, puesto que no habíamos hecho todavía la revolución democrático-burguesa, la novela, género ligado al ascenso y expansión de la burguesía, no podía existir. Esa teoría, más que explicar las carencias locales en materia novelística, revelaba en realidad la concepción de novela de sus partidarios -realista, figurativa, basada en una equivalencia rigurosa entre la realidad que se quería representar y los medios formales que la representaban. Por otra parte, en esos momentos -digamos entre 1930 y 1960-, en materia narrativa lo mejor que se estaba produciendo en el Río de la Plata (Quiroga, Borges, Felisberto Hernández, Silvina Ocampo, Bioy Casares, Cortázar, incluso Arlt en cierta medida) era la literatura fantástica.

Este cruce contradictorio explica en parte el silencio que acogió la

aparición de *La vida breve*, ya que el libro escapaba, a causa de su profunda originalidad, a los dogmas opuestos que pretendían regimentar la producción narrativa rioplatense. A causa de su inesperada novedad, la novela de Onetti no podía ser interpretada y juzgada por las teorías literarias de la época: ella misma suministraba, a través de su organización interna y de su sabio laconismo en cuanto al sentido, las propias claves teóricas con las que se la debía juzgar.

Poniéndose al margen de la querrela entre realistas y fantásticos, *La vida breve* no es ni una cosa ni la otra; en vez de representar la supuesta realidad exterior, la instrumentaliza, la fragmenta y la distorsiona, pero los tópicos fantásticos le son también indiferentes por estar quizá ya saturados de sentido. Ni realista ni fantástica, la novela de Onetti enarbola con virtuosismo y rigor una bandera que, desde Cervantes, desde Calderón de la Barca tal vez, había dejado de flamear en los campos del relato, por lo menos en idioma castellano: la de la realidad de la ficción.

Tal es el primer objetivo de *La vida breve*, lo que podríamos llamar su "tema". La arquitectura razonada del libro dirige el orden de los acontecimientos hacia esa demostración: Juan María Brausen, redactor publicitario, recibe el encargo de escribir un guión de cine con personajes ordinarios, por no decir mediocres, que correspondan a cierto término medio social, psicológico, moral. Al principio, las motivaciones de Brausen son puramente financieras, pero al cabo de cierto tiempo el estrecho mundo imaginario que empieza a organizar mentalmente, cuyo primer elemento es un médico que está mirando por la ventana de su consultorio la plaza de una pequeña ciudad de provincias, poco a poco va desarrollándose hasta convertirse en la ciudad de Santa María, con sus habitantes, su colonia, su historia.

Al promediar la novela, el encargo del guión queda sin efecto; pero las consecuencias que ha desencadenado son no solamente irreversibles, sino que a medida que el libro avanza, el pequeño mundo que Brausen ha creado se va instalando en la trama del relato y el referente, y sugiriendo una suerte de intercambiabilidad de esos dos planos y de muchos otros que se van desplegando en la novela. Así, Brausen, que además de ese mundo imaginario, creado al principio por encargo, adopta una segunda personalidad -Arce-, llevando una doble vida con una prostituta, cuando se ve obligado a huir de Buenos Aires, sus pasos, a través de itinerarios misteriosamente complicados, lo llevan hasta la plaza de Santa María, la misma que el doctor Díaz Grey, al comienzo del guión inconcluso, está mirando por la ventana de su consultorio.

Narrativamente hablando, la intercambiabilidad de esos planos -Buenos Aires, Santa María, Brausen, Arce, Díaz Grey y las otras múltiples variantes descriptivas, identitarias, fácticas, que introduce, sugiere o insinúa el texto- termina anulando la posibilidad de juzgarlo desde el punto de vista del determinismo realista, pero el plano imaginario que va ganando al relato, ocupándolo, hasta obligar al relato y a sus personajes a "mudarse adentro", como sucede con el zapallo de Macedonio Fernández que no termina nunca de crecer, no tiene ni la más mínima sombra de afinidad con los tópicos, los procedimientos o las intenciones de la literatura fantástica. El mundo de Onetti, objeto material y mental como todo gran texto de ficción, es una creación autónoma que resulta de una estrategia narrativa totalmente inédita.

El Je est un autre ("Yo es otro") de Rimbaud, para Brausen podría transformarse en "Yo es muchos otros", con la significativa diferencia de que en la novela de Onetti "Yo" no es el sujeto real Brausen (ni otros personajes a los que les suceden transformaciones similares) ni sus sucesivas encarnaciones meras proyecciones imaginarias, sino sólo uno de los tramos fragmentarios posibles en esa especie de continuidad fluida con que la novela organiza ese complejo material y mental en el interior del cual lo que nos representamos como real coexiste en un pie de igualdad con lo que sabemos imaginario.

A decir verdad, y aunque la novela está narrada en su mayor parte en primera persona, el "Yo" de Brausen es una instancia tan imaginaria como la ciudad de Santa María que ha inventado, un "Yo" que desaparece justamente detrás de su invención para reaparecer en ella más tarde como personaje. Y aplicando hasta sus últimas consecuencias su propia lógica, La vida breve llega a despersonalizar hasta a su propio autor, transfiriéndolo desde su supuesta realidad exterior al texto, al orbe de la ficción, porque un personaje llamado Onetti, que posee algunos otros rasgos del autor además de su nombre, pero que mantiene su distancia y su ambigüedad en cada una de sus apariciones, entra en escena en la página 247 para hacer todavía más intrincada la red de intercambios, de identificaciones y de sustituciones entre los diferentes niveles del texto.

En el capítulo final, si bien la ficción ha desplazado al resto, ocupando por decir así enteramente el terreno, sentimos sin embargo que los personajes y los acontecimientos que la constituyen son un eco deformado de las criaturas y de los hechos que integraban los otros

planos, que el relato ha superado o subsumido más bien en la ficción presente, la cual, sin la menor duda, es para el lector la única "realidad": la novela que, sirviéndose del soporte material del texto, construye la realidad soberana de la ficción.

Como los de Arlt, los personajes de Onetti inducen el mal con la clásica provocación desgarrada de los moralistas, y como Faulkner, Onetti crea su propio territorio imaginario; pero a diferencia de uno y otro, esos elementos constitutivos de su narrativa son únicamente puntos de partida en ella. Es lo que podríamos llamar la tentativa de borrar jerarquías entre el signo y el referente lo que, en esta novela escrita en la década del 40, constituye lo esencial de sus intenciones, su aporte original, y tal vez no sólo en nuestro idioma. La crispación trágica del mundo arltiano se ha vuelto, para los personajes de Onetti, una desesperación razonada, una resignación ("admitiendo mi soledad como lo había hecho con mi tristeza") y un cansancio, a través de los cuales terminan expresando, después de múltiples decepciones afectivas, morales, sociales y metafísicas, "la fatiga de ser leales". Pero a diferencia de los de Arlt, que como verdaderas criaturas existencialistas avant la lettre se consumen en situaciones límite y se autodestruyen en actos irreparables, los personajes de *La vida breve* padecen la desgracia que los asalta y se agostan entre la nostalgia y la imposibilidad de vivir plenamente su vida, instalándose en lo imaginario.

En cuanto al distrito de Yoknapatawpha, el territorio creado por Faulkner, presenta con la ciudad de Santa María de Onetti una diferencia fundamental ya que es el equivalente de un territorio real, apenas deformado por su trasplante; la representación de un mundo empírico transferido a una dimensión literaria. En cambio, la Santa María de Onetti coexiste con la dimensión empírica propia al autor y a los personajes; es uno de los puntos del triángulo que la pequeña ciudad de provincia forma con Buenos Aires y Montevideo. Esa coexistencia de las dos instancias es primordial para los objetivos del libro.

Habría que señalar tal vez otros aspectos importantes que diferencian a Onetti de Faulkner, con quien, no sin cierta superficialidad, la crítica ha tenido tendencia a identificarlo. En primer lugar, la invención de un territorio propio para implantar en él sus ficciones no es una exclusividad faulkneriana: es la condición necesaria de casi todas las empresas narrativas. A esa condición, apenas si dos o tres casos diferentes la predicen: o bien el territorio es representado con su propio

nombre (Flaubert, Svevo, Joyce), o bien el nombre es modificado (Faulkner, Musil, Onetti), o bien el nombre es elidido, como sucede con Kafka, pero cuyas novelas evocan siempre una misma geografía y una misma cultura, o aún como en el Quijote, que practica la imprecisión desde la primera línea del texto, en la que el célebre pero para siempre ignorado "lugar de la Mancha", reivindica probablemente la autonomía de la ficción, desplegando al mismo tiempo una problemática novedosa sobre la razón de ser de todo relato que sigue aún vigente hoy en día. Hay que decir también que, con su propio nombre o con un nombre inventado, como la Cacania de Musil, o sin nombre en absoluto, el territorio en el que un narrador instala sus ficciones, sólo tiene un parentesco lejano con el espacio o la geografía habitados por los seres de carne y hueso que chapaleamos en lo empírico. Inventando su propio territorio, Onetti no hace más que adoptar una de las variantes en que se resuelve esa premisa fundamental (pero no única) de toda narrativa. Pero también se ha querido ver en el estilo onettiano la influencia excesiva de Faulkner, lo que con el tiempo ha resultado ser igualmente inexacto. Es evidente que Onetti leyó a Faulkner con admiración, y que alguna influencia de la obra faulkneriana es perceptible en su escritura, como lo son en la de Faulkner las de Joyce, Cervantes, Conrad, Flaubert, etcétera. Sin embargo, no es en los tratados de preceptiva literaria que un escritor aprende a escribir, sino en la obra de otros escritores, y es natural que la huella de sus maestros aparezca en sus libros. Pero es a través de un proceso de diferenciación respecto de esas influencias que una obra original va construyéndose. Aunque en *La vida breve* encontramos aquí y allá ecos de Faulkner, lo primero que percibimos en el libro, cuando tenemos en cuenta el prejuicio de la exclusiva influencia faulkneriana, son las profundas diferencias que separan, a nivel puramente estilístico (sin hablar de la construcción narrativa o de la problemática que elaboran) a los dos autores. El estilo de Faulkner produce un flujo ininterrumpido de sensaciones, de emociones confusas y de metáforas y comparaciones que van estallando como fogonazos a medida que el texto se despliega, en tanto que la frase onettiana, sea cual fuere su extensión, se organiza con precisión para conceptualizar en cierto modo la vida interior, por agitada que sea, o simplemente el vivir y el actuar de los personajes. A la obstinada dialéctica con la que éstos se enfrentan entre sí a cada paso, hay que sumar, como resultado de su constante trabajo sobre la prosa, la exactitud poética de los fragmentos narrativos, la entonación neutra de los títulos de capítulos, deliberadamente poco enfáticos, como por otra parte el texto en general, como si, por orgullo, o por considerarla ineluctable, el autor y los personajes tomaran distancia

con la desgracia para hablar de ella. Y, por último, la leyenda de un Onetti irracional, tremendista y caprichoso, se desmorona ante la construcción rigurosa de la novela, con sus deslizamientos sutiles del punto de vista narrativo, los planos diferentes del relato que se encastran sin violencia unos en otros, el tema principal modulado con maestría a lo largo de la historia.

El carácter razonado, metódico del libro, contrasta de inmediato con el turbulento flujo faulkneriano, y si a través de sus magníficas construcciones este trata de figurar el magma bruto del existir, en *La vida breve* sentimos que Onetti nos propone no la vida misma, como lo pretende el realismo determinista, sino más bien lo que no sería demasiado erróneo llamar el álgebra de la vida.

Algo hay de heroico en esta minuciosa artesanía, si tenemos en cuenta que sirve para narrar la imposibilidad de vivir, el fracaso, el desengaño. Con su música propia, *La vida breve* ilustra también viejos temas cervantinos, calderonianos; pero por la originalidad de su organización, la novedad del mundo que nos propone, y la teoría implícita del relato que va desplegándose con la materia verbal que avanza hacia su consumación -realidad, ficción y teoría narrativa inseparablemente encarnadas en el espesor del texto- la obra maestra de Juan Carlos Onetti es intensa, apasionadamente de su tiempo y del nuestro. Desde hace cincuenta años viene ofreciéndonos su discreción y su orgullosa minucia, su sarcasmo y su gravedad, su derrota y su rebeldía.

*“La rebeldía del derrotado”, artículo de Juan José Saer, publicado en el Suplemento Cultura y Nación, 26/11/2000.*