

La imaginación como salvación en *La vida breve* de Juan Carlos Onetti

David Elías Hernández Morales

Tesis para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Asesor: Dr. Manuel Segundo Garrido Valenzuela

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2021

*a mi hija, Olivia I. H. F.,
olivo de mis sueños;
a tu imaginación en llamas;
en testa-mento;
cuculla rubra.*

*El hombre es un dios cuando sueña
y un mendigo cuando reflexiona.*
Hölderlin

*¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonías?*
Borges

*El hombre es la única criatura de la tierra
que tiene la voluntad de mirar a otra en su interior.*
Hans Carossa

Índice

	pág.
Introducción _____	8
Brausen, imaginario que imagina o imaginación como salvación ontológica	
Capítulo 1. La realidad de Brausen y el sentido de trampa_____	29
Capítulo 2. Proceso de creación y autocreación _____	57
Capítulo 3. Dimensiones ontológicas: los viajes del <i>ser</i> _____	99
Capítulo 4. Salvación y dialéctica de la imaginación_____	131
Conclusiones _____	168
Bibliografía _____	178

Introducción

Todo símbolo tiene una carne; todo sueño, una realidad.
Oscar W. Milosz¹

El eje de esta investigación gira en torno de la imaginación como el instrumento o la estrategia central del proceso de salvación del sentido de la vida en la novela *La vida breve* (1950) del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti. De acuerdo con lo dicho, postulo: 1. Brausen, el protagonista de la novela en estudio, como un hombre que se siente atrapado y degradado en la realidad de su vida cotidiana, abatido por un sentimiento de vacío interior y de frustración. 2. La novela como exploración y superación de la existencia humana degradada y fragmentada.

De conformidad con el propósito específico de esta tesis, me enfocaré en el análisis del punto número 1, dado que implícitamente abona al número 2. En ambas perspectivas, la idea de fondo apunta a una valoración actual del papel orientador del género novela en la búsqueda de valores auténticos en el complejo mundo de la modernidad en crisis, y de la modernidad latinoamericana en particular.

De este modo, y parafraseando a Milan Kundera, afirmo que Brausen no es feliz dentro de la trampa en que se ha convertido su mundo. A partir de aquí, leo que pone en marcha, a través de la imaginación, un proceso de salvación. Salvación en un sentido ontológico. Pues todo parece indicar que la trampa, a fin de cuentas, radica en su condición de hombre y las vicisitudes que la acompañan. Me explico: puesto que Brausen se siente

¹ Oscar W. Milosz, *La amorosa iniciación*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2002, p. 102.

atrapado, acaso sin remedio, no sólo sufre por ello; a la vez asume la necesidad de superar la condición de su existencia empleando para ello la imaginación —esa desprestigiada herencia de Cervantes, como la llamara Kundera. Siguiendo a Lukács,² para quien “la novela es la historia del individuo problemático que emprende un viaje hacia el interior de sí mismo en busca de valores auténticos en un mundo degradado”, leo en *La vida breve* la historia de una criatura doliente y escindida; sin embargo, dotada de voluntad creadora, a fin de construirse como un ser conciliado con su intimidad genuina, más allá de los intereses mundanos de la vida cotidiana, reducida a medios y fines. Aquí, donde la imaginación juega como voluntad creadora de una existencia auténtica, observo la salvación que lleva al *ser* a una dimensión metafísica.³

Cabe advertir que la búsqueda de salvación se da en un doble plano. Por un lado, se trata de una búsqueda dentro de un modo de ser impropio:⁴ salvar sus deudas, arreglar su matrimonio, evitar el despido, por mencionar algunos. Todo esto sucede a través de lograr escribir un argumento de cine encargado por su amigo Stein; es decir, de colocar el armamento creativo al nivel de un cheque o instrumento monetario. Por otro lado, las limitaciones de esa búsqueda impropia o no auténtica y a la postre su fracaso, abren la posibilidad de otro tipo de salvación, esta vez, dentro de un modo de ser propio o auténtico: salvarse en un grado ontológico, donde la imaginación desempeña su papel fundamental en

² György Lukács, *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010.

³ Entiendo la dimensión metafísica no desde la metafísica tradicional–trascendental en que se ha fundado la filosofía (Aristóteles-Kant), sino como un grado de existencia propio de la ficción. Es decir, leo que el carácter de la ficción es metafísico por naturaleza, el cual comparte fibras con el mundo del mito, vieja patria de la imaginación. Puede consultarse al respecto *El ser y la poesía. El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, de Mauricio Beuchot (México, Universidad Iberoamericana, 2003); *El tiempo y lo imaginario*, de Adriana Yáñez Vilalta (México, FCE, 2011), así como la extensa obra de Bachelard sobre la fenomenología de la imaginación.

⁴ Por decirlo en términos de Heidegger en su exploración acerca del *ser* (*Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2009).

tanto orienta su trabajo hacia lo íntimo del ser; eso desconocido y hasta olvidado. ¿Acaso la clave entre una y otra radique en que Brausen encuentre, en lo cotidiano, la naturaleza profunda de su condición humana? Ya lo dijo el mismo Onetti: “En la novela, el personaje es el hombre dentro de su circunstancia”.⁵

Dicho de otro modo, Brausen fracasa como hombre moderno en una lógica materialista utilitaria, por lo que tiene, en consecuencia, la posibilidad de salvarse en un sentido más profundo: en la complejidad de su *ser*. Recordemos que Onetti está situado en el desmoronamiento del trazo moderno-burgués, posterior a las dos Guerras Mundiales (*La vida breve* se publica en 1950). Por ello, la repetida ruina de sus personajes coincide, en mucho, con el de un tipo de sociedad y de hombre en crisis.⁶ Y es que acaso *La vida breve* deja la impresión de que tal vez no se trate del gran fracaso,⁷ sino de aquellos pequeños y casi insignificantes, más lastimosos todavía, de un hombre cualquiera que no logra ver en ellos el fracaso del hombre como especie. De aquí que si uno se pregunta: “¿dónde radica el sentido de salvación para Brausen?”, tal interrogante no encuentre respuesta en la vida real de su existencia cotidiana, sino en otra dimensión, donde la imaginación creadora (soñadora) recapitula y reestructura las experiencias degradadas, infelices y dolientes, en un contexto esta vez significativo.

⁵ Juan Carlos Onetti, “La literatura. Ida y vuelta”, en *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Buenos Aires, Arca/Calicanto, 1976, p. 197. Al respecto, podemos recordar la inquietante sentencia de Ortega y Gasset: “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”. *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Càtedra, 2005.

⁶ “La remoción de todo lo que era considerado un valor se manifestó en el campo literario de manera específica. A partir de la década de 1960, los escritores han tenido que recrear la dimensión histórica del hombre y enfrentarse al problema de realidad y ficción desde una perspectiva diferente y nueva. Es más, se ha vuelto imprescindible la ruptura con lo convencional ante una época desconocida”. Angelina Muñiz-Huberman, *El siglo del desencanto*, México, FCE, 2002, p. 205.

⁷ Hago alusión al “gran fracaso” entendido éste como la caída de los relatos de la sociedad moderna y, en consecuencia, de un tipo de hombre. En *La vida breve*, Stein se refiere al “gran fracaso” (p. 55) de su vida total en tanto su sentido de realización está sujeto a los valores de un sistema moderno.

Será, pues, en aquella otra búsqueda por una salvación auténtica, donde Brausen advertirá que lo que experimenta como trampa en su cotidianidad, tiene una raíz más honda: en las hebras de la condición doliente de ser humano, donde el trabajo de la imaginación será fundamental. Visto así: ¿es la ficción un retorno al fracaso existencial?

Bajo estos planteamientos, en Brausen, la salvación consistirá en levantar su “ser-en-el-mundo” a un “ser(otro)-en(otro)-el mundo(otro)”.⁸ Tal “otro” fundará el umbral de la ficción como relato de lo posible en una dimensión metafísica, misma que conlleva a una dimensión ética y estética. Por aquí, por tanto, circula el proceso de creación de Santa María y de autocreación de Juan María Brausen como Juan María Arce.

Observo en Brausen una dialéctica, en donde la búsqueda de salvación por lo auténtico (lo que quiere ser) en un grado ontológico, implica otra serie de preguntas: ¿logra lo que quiere ser como salvación?, ¿hay realmente tal?, ¿en qué sentido? Y esto conlleva a cuestionar la consistencia misma de la naturaleza humana. En estas preguntas anida el misterio de Brausen y de *La vida breve* como poética y género novelesco. Como no hay de antemano una respuesta, las preguntas se vuelven cruciales a lo largo de la novela –y de la poética onettiana toda–, cuyo final abierto y ambiguo no otorga, en consecuencia, ninguna certeza sino todo lo contrario, una complejidad mayor que excede a la obra misma, al punto que será en *Dejemos hablar al viento* (1979) en donde la mítica Santa María acabe consumida

⁸ Partiendo de Heidegger y su noción “ser-en-el-mundo” (*Ser y tiempo*) como la estructura fundamental del hombre (*Dasein*), me atrevo, en una suerte de querer expresar la naturaleza de la ficción en un grado ontológico, a violentar tales “existenciaros” con el del rango “otro” que abre la imaginación en tanto altera las hebras de un orden “fundamental ontológico” a un orden “metafísico-poético”. Leo, de esta manera, en la posibilidad del *ser* (*ser-proyecto* según su condición de *ser-tiempo*), una transgresión en la estructura ontológica del *ser* para arribar a una dimensión metafísica propia de la ficción; ficción cuyo aliento va de lo cotidiano a lo universal, de lo efímero a lo eterno, de lo finito a lo infinito...

por las llamas.⁹ Aquella ciudad de provincia –que era ya promesa de salvación– padece y se degrada absurdamente al igual que la realidad de Brausen: idílica ciudad que se corrompe, llena de prostíbulos, de hombres y mujeres fracasados, de hastío y podredumbre, acaso como representación simbólica de la visión que tiene Onetti de la modernidad en América Latina. He aquí otra vuelta de tuerca, pues aquello imaginado padece las ruinas del mundo del que fue hecho, dejando ver quizá que la salvación no existe, y que todo imaginario sería la puerta hacia un nuevo infierno.¹⁰ Finalmente, Santa María está hecha de los demonios de Brausen, en el orden de una trampa todavía más profunda.

Vistos de este modo la novela y el personaje en cuestión, asumo en esta tesis que acaso no haya una salvación en sí, pues la trampa parece ser en Onetti la propia condición humana –de ahí el sentido ontológico. Por tanto, la salvación, en todo caso, estaría en otro lado o en otro juego (o re-juego): imaginar y volver a imaginar; dinamismo donde ella no sería el fin sino el medio. Siguiendo a Bachelard,¹¹ para quien la imaginación significa primordialmente capacidad de violentar imágenes, podemos decir que acaso sea la imagen estática la petrificación de una imaginación viva cuyo espíritu se basa en la constante destrucción–creación. De acuerdo con lo anterior, distingo tres categorías clave: trampa, imaginación y salvación. Cada una –que como tales son formas de existencia– tiene una profundidad y una red de complicados vértices. Así, al analizar trampa, imaginación y salvación, examino el devenir de Brausen, el papel de la imaginación en el proceso de

⁹ “Si en *La vida breve* [dice Eduardo Becerra] la escritura suponía liberación, en *Dejemos hablar al viento* se llega a intento de liberación a través de una escritura que paradójicamente supone destrucción de lo creado”. “Santa María de Onetti: autodestrucción y ficción literaria”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 02, 1991 (219-241), Universidad Complutense, Madrid, p. 239.

¹⁰ Anclado a la tradición clásica griega, “infierno” tiene una connotación sobre el abismo infranqueable del desconocido que somos: los ínferos del interior humano.

¹¹ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, FCE, 1985.

superación de la existencia cotidiana en el interior de sí mismo, y la salvación en los términos de un nuevo relato o ficción, con el que intenta conciliar la degradación cotidiana y sus valores interiores más significativos.

Al final de la tesis se pondrá en juego una salvación contradictoria que enuncio como “dialéctica de la imaginación”, en donde lo creado padece las ruinas de aquello de que está hecho. Por ello, la pregunta por la salvación conlleva a otra serie de interrogantes: ¿salvarse de qué, cuál es la trampa, en dónde radica su sentido? Si la trampa yace implicada en la naturaleza humana: ¿es posible quedar fuera de ella? Ante esto, ¿qué papel juega la realidad que limita, dirige y condiciona la realización total del ser humano?, ¿qué implicaciones mantiene, por otro lado, la ficción sobre ésta?, ¿qué sentido tiene imaginar cuando el fracaso le parece inherente? ¿Es la imaginación, entonces, una fuga y evasión de la realidad? ¿De qué hablamos, en todo caso, cuando hablamos de imaginación?

De manera general, puedo sostener que la búsqueda de salvación tiene mucho que ver con la búsqueda de la felicidad (en la autopercepción de una vida plena –contrapuesta a una “vida breve”), que despunta en cuestiones tan profundas como el amor y el erotismo entendidos como la dinámica de una imaginación viva. Brausen quiere ser feliz y para ello necesita crear una realidad alterna que sea suya y en la cual se reconozca: una obra en donde se construya a sí mismo. En su caso, otra ciudad y él otro hombre. Al respecto, tomo las inquietantes nociones que Harari deja ver en *Homo Deus*,¹² especialmente en su subcapítulo “La felicidad”, donde cuestiona el sentido de la felicidad en un orden bioquímico basado en el placer, llevándola al terreno de las sensaciones. ¿Cuánto le debe la felicidad, en tanto superación del dolor y la frustración, a la percepción? ¿Acaso la trampa de la que hablamos

¹² Yuval Noah Harari, *Homo Deus. Breve historia del mañana*, México, Debate, 2016, p. 42

anida en el orden de las sensaciones y la percepción, y la salvación en abrir aquellas puertas para ir más allá de la fiesta de la insignificancia en la vida cotidiana?¹³ ¿No es ya la imaginación un ejercicio corporal sensible y no sólo mental?

Desde este ángulo de reflexión y análisis, quiero pensar que para Brausen la creación imaginada de Arce y la ciudad de Santa María constituyen una manera de problematizar (en tanto abrir) las percepciones ordinarias que lo atan a la existencia doliente y frustrada que lleva como “Brausen”. Porque para él, el relato identificador, irrenunciable de su vida, se genera como trampa en tanto éste condena y petrifica a su propio *ser*. Después de todo, las percepciones son la materia central del relato que cada cual se cuenta de y a sí mismo y su circunstancia existencial. Por ello, con ayuda de la imaginación, intentará una existencia alterna: a través de ella modificará la sensación petrificada que tiene de sí mismo, de la ciudad y de su existencia en ella.

Finalmente, si el hombre deviene humano por y a través de la imaginación,¹⁴ ¿será a través de ella que Brausen logre descender hacia sí mismo para abrir de nuevo aquellas

¹³ En esto último, por aludir de nueva cuenta a Kundera con su libro *La fiesta de la insignificancia*. (México, Tusquets Editores, 2014).

¹⁴ Paso de “homo” a “hombre” entendido como la transición de un ser en estado de inmanencia (mundo dado) al de una entidad que se construye como cultura (mundo arquitectónico). En esta transición, Žižek prioriza el fenómeno de la imaginación dentro del inconsciente que “media” entre un estado y otro. Recordemos que la imaginación no refiere solamente a la del acto consciente como fantasía, sino que se halla implicada, según los románticos (Kant, *Crítica de la razón pura*, 1781 – Fichte, *Ensayo de una crítica de toda revelación*, 1792), dentro del inconsciente y la subjetividad. Es esta imaginación subjetiva la que media entre percepción-pensamiento, y que lleva al hombre al despertar de la palabra (*logos*) en el proceso de interpretación. Entendido así, la imaginación “abre” las puertas del *ser*. Ya para Heidegger la imaginación no es sólo una facultad o atributo, sino un “existencial” (*Kant y el problema de la metafísica I*, 1929). Žižek lo explica así: “La clave está en que el pasaje desde la “Naturaleza” a la “cultura” no es directo, en que no es posible describirlo con un relato evolutivo continuo: algo tiene que intervenir entre los dos ámbitos, una especie de “mediador evanescente”, que no es la Naturaleza ni la cultura. Todos los relatos evolutivos presuponen tácitamente a este intermediario. Nosotros no somos idealistas: este intermediario no es la chispa del logos conferida mágicamente al Homo sapiens [...] sino precisamente algo que, aunque ya no es Naturaleza, tampoco es todavía logos [...]. El nombre freudiano de este intermediario es “pulsión de muerte”. Al respecto, es interesante observar que los relatos filosóficos del “nacimiento del hombre” siempre se ven obligados a presuponer un momento de ese tipo en la (pre)historia, un momento en el cual el (futuro) hombre ya no es un mero animal pero tampoco “un ser de lenguaje”, regido por la ley simbólica; se trata de un momento de Naturaleza totalmente “pervertida”,

puertas en la reconfiguración de su *ser*? ¿Será en este arduo proceso de toma de conciencia en el descenso por sí mismo donde anida el misterio de trampa y salvación en la dialéctica de la imaginación misma? ¿Será posible para Brausen la salvación en tanto logre comprender las causas que dan origen a los sentimientos de frustración y dolor? Arrojar luz sobre estas cuestiones es el propósito de esta investigación fincada en el drama existencial de Brausen en la novela y mi lectura de Onetti.¹⁵

Colocar la salvación a la altura de la percepción, en tanto superación de una trampa sensible, es situarla en el nivel del fenómeno de la imaginación. Ambas están en lo que Žižek denomina “mediador evanescente”¹⁶ donde se juega gran parte de la naturaleza humana. Brausen se nos presenta entonces como un puñado de sensaciones, y desde ellas padece, sufre, y a ellas desciende para re-crearse otro. Santa María es la sensibilidad hecha materia, una materia metafísica pero no por ello no real.¹⁷ Así lo reconoce Onetti en Proust:

[...] si la literatura es un arte, *En busca del tiempo perdido* importa más que todo lo que se ha escrito en Hispanoamérica desde hace un siglo y medio. Acepto la posibilidad de estar equivocado, y si alguien puede citar un título o un autor que neutralice o destruya esta opinión, bienvenido sea, siempre que me resulte convincente. En caso contrario, yo no me pondría a llorar como Murena, y si fuera un joven escritor me alegraría de tener la oportunidad de hacer en América lo que hasta ahora no ha sido hecho.¹⁸

“desnaturalizada”, “fuera de carril”, que aún no es cultura (Slavoj Žižek, “El atolladero de la imaginación trascendental, o Martin Heidegger como lector de Kant”, en *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, México, Paidós, 2001, p. 47). Tal “mediador evanescente” al que se refiere Žižek es, en sus palabras: “el de la imaginación más pura y radical, cuya fuerza es destructiva”, de ahí su conexión con la “pulsión de muerte”. En tal tono, Yuval Noah Harari encuentra en la imaginación la expresión clave en donde habría que buscar la diferencia del ser humano con el resto de las especies (*Sapiens. De Aniamles a Dioses. Una breve historia de la humanidad*, México, Debate, 2016). Sin duda alguna, este tema es motivo de fuerte debate en un amplio abanico disciplinar. Para esta investigación, centrada en la imaginación, rescato las nociones filosóficas del fenómeno imaginativo dentro de devenir humano y su proceso creativo.

¹⁵ En tal sentido me dejo orientar por *El arte de la novela*, donde Kundera sostiene que el género novelístico no es una biografía del autor, sino una exploración de la existencia humana dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo.

¹⁶ Slavoj Žižek, *op. cit.*

¹⁷ Entender a la ficción como “no-real” por carecer de una referencialidad directa, ha significado un error *de facto* en la comprensión de ficción y por tanto de imaginación. Contrariamente, éstas no representan una fuga sino retorno a las hebras más profundas de la *realidad*, la cual significa también relato, trama, imaginación encarnada.

¹⁸ Juan Carlos Onetti, “La literatura. Ida y vuelta”, en *Réquiem por Faulkner*, pp. 195-196.

¿No será acaso ese novelista el mismo Onetti, al problematizar al hombre desde el nivel más profundo de las sensaciones y la percepción? Si bien Proust significa el escritor de las sensaciones al abrir en ellas, desde la novela, las puertas de la percepción, Onetti parece ser, al menos en Latinoamérica, uno de sus más grandes herederos. Ya *La vida breve* se levanta como una poética de las sensaciones.¹⁹

Retomo el inicio de esta Introducción. Brausen se siente atrapado. Así se ve a sí mismo. Irremediablemente en la trampa, donde cree ser lo que en verdad no es, lo cual constituye casi siempre la fuente misma del dolor. Brausen no es dueño de sí; él mismo ha caído en el olvido de su *ser*. Un *ser* que podría ser otro, en tanto tal no constituye una entidad sólida sino cambiante. En el fondo, el viaje imaginario es la aventura que va de lo experimentado, asimilado y conocido (en la vida cotidiana), hacia lo desconocido; viaje a la raíz de fondo del dolor y las posibilidades de superación, para nacer de nuevo y en otra parte. Tal es el movimiento de lo real a lo simbólico; es decir, de lo ontológico a lo metafísico.

Así entonces, desde esas tres formas de existencia (trampa, imaginación y salvación) leo en la novela los diferentes niveles de ficción (o niveles de realidad):²⁰ 1) la cotidianidad de Brausen –la cual se le presenta como trampa; 2) Santa María como el mundo que Brausen crea imaginariamente a partir de un argumento de cine ensayado para salvarse, y 3) “Arce” como aquella autocreación por la cual Brausen se levanta “otro” para emprender el viaje a lo creado. De este modo, la creación y la autocreación, en tanto niveles de ficción/realidad,

¹⁹ Quizá sea por este continuo apelamiento a la sensibilidad, que muchos lectores han tendido puentes entre la obra onettiana y un lenguaje cinematográfico, al colocar la vista como el sentido privilegiado; no obstante, no el único.

²⁰ Niveles de realidad/ficción pueden leerse como niveles de existencia. Cfr. Ítalo Calvino, “Niveles de realidad en la literatura”, en Enric Sullá (ed.) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 197-201, y Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, México, UNAM-Siglo XXI, 2001].

representan nuevas dimensiones de lo humano en donde una y otra se trastocan dotándose de sentido. Entendido así, el trabajo de la ficción, esto es, de la imaginación volitiva, será el de cuestionar, transgredir y refundar la base ontológica de la realidad.

En esta línea, Brausen posee una “complejidad humana” en tanto puede leerse en su “construcción” el pozo o misterio de la imaginación. Para ello es necesario recordar que:

“un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido*, y es necesario hacer incapié en el carácter *construido* que tiene todo personaje; [no obstante] si bien es cierto que el personaje no es una representación de seres humanos en tanto que ‘copia fiel’; que, debido a la autorreferencialidad inherente a los universos de discurso, un personaje, más que una entidad ‘orgánica’, ‘con vida propia’, un efecto de sentido, un *efecto personaje*; también es cierto que la referencia última de todo actor es –permítaseme insistir– a un mundo de acción y valores humanos.

Y es que lo que está en juego en la narrativa no es únicamente el lenguaje como muchos querrían hacernos creer. En un relato verbal, sin duda alguna, la significación se produce en gran parte por medios lingüísticos y discursivos; los seres que ahí actúan son entidades verbales y, por ende, *sine materia*; no obstante, lo que importa, en términos de la significación, es el mundo de acción humana que toda narración proyecta [...] pues el acto de narrar, para invocar a Culler, es un ‘contrato de inteligibilidad’.²¹

A esto, debemos agregar que la importancia del relato –en este caso, del relato de ficción– en el orden de trampa y salvación, radica en que la existencia humana “real” cobra sentido en tanto, en la narración, se teje su devenir simbólico. En nociones de Ricoeur: “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal”.²² En tal modo, el espacio de la ficción devela un espacio humano simbólico; razón por la cual “Santa María” representa una cartografía interior.

²¹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 59-62. Cfr. Jonathan Culler, “Qué es la teoría?”, en *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 2000, pp. 11-28.

²² Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, México, FCE, 1995, p. 113.

El reto metodológico, teórico y argumentativo pasa, por tanto, por abordar al personaje desde la trama total de sus dimensiones. Porque los personajes de Onetti, en este caso Brausen, comparten con nosotros una entidad profunda en tanto podemos leer en ellos la problemática de nuestra existencia. Es preciso señalar que entiendo por “dimensiones” las hebras con las que el ser humano está tejido y que se encuentran en diferentes niveles existenciales y con implicaciones sensibles en distinto grado: se trata de la dimensión ética, estética y erótica, cuyo engranaje con lo sensible provoca que éstas no sean sólo disciplinas filosóficas, sino aspectos de lo humano. Por todo esto, entiendo que *La vida breve*, novela de la búsqueda por una salvación auténtica, significa, en consecuencia, la novela de la búsqueda por la imaginación: viaje que va del descubrimiento de la imaginación a la encarnación de su dialéctica.

Marco teórico

*Naturam non matrem esse humani sed novercam*²³

El marco teórico para esta tesis se constituye en torno a una fenomenología de la imaginación, en tanto *La vida breve* permite leer en ella el fenómeno y problema imaginativo enclavado en la heurística de Brausen. Tal fenomenología (que podemos rastrear en la tensión Kant–Heidegger, según Slavoj Žižek)²⁴ nos abre un problema filosófico que aterrizo en el plano de la literatura con lo que Gaston Bachelard llama: “fenomenología de la imaginación

²³ “La naturaleza no es la madre del género humano, sino su madrastra”, Lactancio, *De opificio Dei (Sobre la obra de Dios)*, 3, 1.

²⁴ Slavoj Žižek, *op. cit.*

creadora”,²⁵ la cual se distingue de la “propriadamente filosófica” por su carácter poético, en tanto es el resultado del trabajo de la imaginación misma en su capacidad productiva.²⁶ Frente a esta fenomenología, resulta significativo notar que entre la imaginación concebida desde una metafísica trascendental (Kant) y otra desde una ontología fundamental (Heidegger) se juega el carácter de la imaginación, la cual va de una naturaleza abstracta a otra corporal; naturalezas que revelan, a su vez, dos aspectos del hombre: la conciencia y el inconsciente. Porque la imaginación de carácter ontológico-fundamental se halla, en nociones de Heidegger, en el “pozo del ser”, mientras que la imaginación de carácter metafísico-trascendental responde a un carácter volitivo impelido desde la conciencia. Así bien, traducido esto a una fenomenología poética –de la mano con Bachelard–, a la imaginación ontológico-fundamental le corresponde la imagen del agua como elemento que manifiesta la profundidad del *ser* –la materia de su “nacimiento”–, mientras que a la imaginación metafísico-trascendental le corresponde la imagen del fuego –la materia de la “muerte”– en tanto encarnación del erotismo. Elementos metafóricos de valor primitivo en cuya tensión se juega el carácter dialéctico de la imaginación: creación-destrucción. Ya el trabajo creativo participa de ambas naturalezas (ontológica y metafísica) y no únicamente de una. Para este caso, la dialéctica de la imaginación creativa tiene lugar en la fundación de Santa María bajo una poética del agua (*La vida breve*, 1950) y su destrucción en una poética del fuego (*Dejemos hablar al viento*, 1979). Entendido de tal modo y en sintonía con dicha

²⁵ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1982.

²⁶ El fundamento para tal fenomenología se da en un lenguaje metafórico como vía de conocimiento. “Metáforas fundamentales”, lo llamó María Zambrano. Cfr. *El sueño creador (Los sueños, el soñar y la creación por la palabra)*, Universidad Veracruzana-México, Xalapa, 1965.

fenomenología poética de la imaginación, esta tesis se formula como un intento por aproximarse al fenómeno imaginativo tanto en método como en forma de análisis.

Así bien, dicha perspectiva filosófico-literaria sobre la imaginación²⁷ despliega un abanico de problemáticas que apuntan a la interrogante sobre qué es el ser humano y qué el ser de ficción. Interrogantes que perviven en la dualidad realidad-ficción dentro de una sociedad moderna que, como señala Lukács, se ha erigido en el desajuste entre el hombre y su mundo.²⁸ Desde tal perspectiva, entiendo que el vaso comunicante entre un “mundo humano” y otro “ficticio” tiene lugar en el *ser* en un grado simbólico.²⁹ En consecuencia, leo en Brausen, enclavado en el fenómeno imaginativo e imaginario del quehacer literario, el problema de la existencia humana moderno-degradada de frente a la caída del relato moderno.³⁰ Las nociones sobre el *ser* (que retomo de Heidegger, *Ser y tiempo*; y Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*) son llevadas, de tal modo, al terreno literario al abrir en Brausen una perspectiva ontológico-metafísica. Tal panorama filosófico sobre la imaginación me conduce a una concepción de trampa y salvación específica. Si la imaginación, en términos filosóficos, representa un problema del *ser*,³¹ el sentido de trampa y salvación adquiere, en

²⁷ Ya Terry Eagleton ha puesto énfasis en la profunda conexión que existe entre filosofía y teoría de la literatura –conexión que se mantiene con otras disciplinas. Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1998, p. 7.

²⁸ Lukács, *op. cit.* Recordemos que para las “sociedades cerradas” el mito representa una “historia verdadera [de] inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa” lejos de toda falsía y ficción. Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós, 2017, p. 9.

²⁹ Al respecto, me oriento por la relación que plantea Octavio Paz: “es imposible negar que la poesía es un producto histórico; también es una simpleza pensar que es un mero reflejo de la historia. Las relaciones entre ambas son más sutiles y complejas”. Si bien Paz se refiere en concreto a la poesía, tal afirmación es igualmente válida para todo quehacer literario y aun artístico. Octavio Paz, “Traducción y metáfora” en *Obras completas, Tomo I*, México, FCE, 1994, p. 160.

³⁰ Consideración importante es no ver la contrapartida modernidad-posmodernidad como la de valores auténticos-valores inauténticos. Como si la modernidad se tratara de una utopía que se degrada hasta llegar a su decadente posmodernidad. Este fenómeno es mucho más complejo, donde la modernidad misma presenta sus propias contradicciones. Al respecto, se puede consultar: Agnes Heller, *El péndulo de la modernidad*, Barcelona, Península, 2000.

³¹ Ver nota 11 de esta Introducción.

consecuencia, un valor existencial. Me explico. El fundamento de trampa tiene su raíz en la diferencia ontológica del hombre con el mundo que lo rodea. Diferencia experimentada, en nociones de Heidegger, como angustia.³² Tal naturaleza humana es leída por la ontología como un estado de *yecto* (de caído); estado que obliga al hombre a buscar distintas formas de concilio.³³

Lo singular de la angustia existencial es que no queda en un pasado mítico, sino que, dado que nos constituye ontológicamente, pervive en la edad moderna y posmoderna.³⁴ Si el hombre del mundo cerrado del mito, ajeno a la razón ilustrada —que no a la razón como facultad—, salvaba su diferencia ontológica a través de la imaginación,³⁵ el hombre moderno, en contrapartida, hace de tal diferencia un desajuste interior que lo conduce a una posterior pérdida de sentido, al mirar el “mundo” y encontrarlo como “lo otro” y no reconocerse en él. Por ello, el giro de la angustia existencial en una edad moderna en decadencia tiene lugar en la evasión. Si el hombre primitivo desplegaba dioses; el hombre de una modernidad decadente despliega el hedonismo, y con ello una trampa fatal. Fatal no porque los dioses

³² “El angustiarse, en cuanto disposición afectiva, es una manera de estar-en-el-mundo; el ante-qué de la angustia es el estar-en-el-mundo en condición de arrojado; aquello por lo que la angustia se angustia es el poder-estar-en-el-mundo. Por consiguiente, el fenómeno de la angustia tomado en su totalidad muestra al Dasein [ser] como un estar-en-el-mundo fácticamente existente. Los caracteres ontológicos fundamentales de este ente son la existencialidad, la facticidad y el estar-caído. Estas determinaciones existenciales no son partes de un *compositum* al que pudiera alguna vez faltarle una de ellas, sino que conforman una trama originaria que constituye la totalidad del todo estructural que se busca”. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 192.

³³ “Todo ser-ahí, en cuanto finitud, se angustia, aunque esta angustia posibilite temor, indiferencia, alegría o lo que sea”. Greta Rivara Kamaji, *El ser para la muerte. Una ontología de la finitud*, México, Monosílabo, 2018, p. 76.

³⁴ “No es la ausencia de dolor o la seguridad del ser lo que reviste a hombres y hechos de contornos alegres y estrictos —la parte de absurdo y de desolación en el mundo no ha aumentado desde el origen de los tiempos, sólo los cantos consoladores suenan de modo más claro o más sofocante— sino esa perfecta conformidad de los actos a las exigencias interiores del alma, exigencias de grandeza, de cumplimiento y de plenitud”. *Ibidem*, p. 65.

³⁵ “La relación inicial, primaria, del hombre con lo divino no se da en la razón, sino en el delirio”. Delirio entendido como la manifestación de una imaginación subjetiva y radical que levanta dioses, porque: “cuando no los hay todavía ¿a qué crearlos? Si se les ha creado debe de ser por algo ineludible. Es, sin duda, el aspecto primario, original de la tragedia que es vivir humanamente”. María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 28.

conlleven a la salvación divina y su ausencia a la perdición, sino porque el hedonismo, dentro de una sociedad de consumo, “alivia” al hombre en la enajenación y en la pérdida de su lazo íntimo con lo natural que hay en él.³⁶ En consecuencia, la trampa estriba en que este tipo de hombre, olvidado de sí y privado de contemplar su abismo interior, queda imposibilitado de generar una respuesta auténtica de su “yo” individuo enclavado en una trama social. Ignorante de su trampa existencial, está condenado a estar condenado.

En el marco de esta tesis, entiendo que el fin de la sociedad moderna y el inicio de la modernidad tardía (o postmodernidad) marca el cambio de un tipo de sociedad y con ella el de un tipo de hombre. La nueva sociedad (sociedad del espectáculo, la llamó Guy Debord)³⁷ experimenta la “muerte del sujeto” y el imperativo del objeto, donde el hombre se vuelve mercancía al perder sus cualidades.³⁸ Este “hombre sin atributos” –como lo calificara Musil– es el resultado de una alienación tecnológica en la “producción técnica de la realidad”.³⁹ Nos

³⁶ Dice Edgar Morin: “Somos hijos del mundo viviente y animal, y todas nuestras mitologías han sentido el parentesco y el primazgo con los otros vivientes [...]. Pero nuestra identidad animal ha sido enmascarada durante mucho tiempo por la civilización occidental, cuyos progresos han sido pagados con una terrible regresión de conciencia [...]. Hemos soñado en convertirnos los dueños y poseedores de la Tierra, incluso en los conquistadores del cosmos, y apenas acabamos de descubrir nuestro vínculo matricial con la biósfera, sin la que no podríamos vivir [...]. El ser humano es plenamente físico y plenamente metafísico, plenamente biológico y plenamente metabiológico [...]. Formamos parte del destino cósmico, pero somos marginales en él [...]. Abrirnos a la vida es también abrirnos a nuestras vidas”. *El método. V. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, 54-55.

³⁷ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Sevilla, Editorial Doble J, 1967.

³⁸ Así como la “muerte de Dios” representó un cambio de paradigma hacia una sociedad moderno-ilustrada, basada ésta ahora en la idea del “sujeto, de igual modo la “muerte del sujeto” manifiesta la caída de la modernidad misma y el inicio de un nuevo orden cuyo nombre ha sido motivo de análisis y polémica: postmodernidad, modernidad tardía, segunda modernidad o modernidad líquida, donde la lógica cultural imperante se centra en el “objeto”. Habrá que entender por “objeto” no sólo a los útiles a la mano, sino al mismo ser humano cosificado como mercancía. Al respecto, algunas obras que se pueden consultar son: Gilles Lipovetsky, “Modernismo y posmodernismo” en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1990, pp. 79-135. Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Madrid, Akal, 2016. Josep Picó (comp.) *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. Zygmunt Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. FCE, México, 2013. Cornelius Castoriadis, “La época del conformismo generalizado”. Conferencia dictada en inglés (traducida por Celso Sánchez Capdequí), durante el simposio *A Metaphor for our Times*, en la Universidad de Boston, el 19 de septiembre de 1989. Disponible en: <https://www.briega.org/es/opinion/epoca-conformismo-generalizado>.

³⁹ “Pantallas nos informan; pantallas nos ponen en contacto con el mundo; pantallas nos vigilan; pantallas formulan nuestros deseos y extienden nuestros sentidos; pantallas registran, reproducen, producen, crean;

enfrentamos a la cosificación de la imaginación en imagen visual. Por ello, la pérdida de una totalidad de sentido, auspiciada por la pérdida de imaginación volitiva, conlleva a una fragmentación interior, en donde el hombre pierde su capacidad crítica. Carente de relatos, este “hombre unidimensional”⁴⁰ adopta el ritual de la repetición de aquellos relatos públicos e impersonales. Entendido así, la trampa pervive en una concepción de hombre dentro de una lógica cultural basada en el hedonismo y la mercancía.⁴¹

Parte de la importancia de este cambio de paradigma (modernidad–posmodernidad) se halla en su repercusión en la literatura. Josefina Ludmer llama “literatura autónoma” a aquella plenamente moderna y “literatura postautónoma” a la fincada en un mundo globalizado y de libre mercado. Onetti, en palabras de Ludmer, es claro ejemplo de literatura autónoma, especialmente con *La vida breve* (1950).⁴² Para este caso, situado Onetti en el cambio de paradigma (mitad del siglo xx), sus personajes muestran ya las tensiones de la crisis de la modernidad y el sentir de un nuevo hombre, porque –si bien no es una regla– un tipo de hombre teje su lazo con un tipo de héroe (o antihéroe). En consecuencia, Brausen, en su voluntad de imaginar, vuelve a plantear el sentido del fracaso en un mundo degradado, al debatirse entre la inutilidad de la lucha y el intento por modificar su circunstancia existencial. Martínez González lo mira así:

La derrota ante el entorno provocará en personajes de Onetti respuestas insulsas. Ante la tragedia, sus creaturas “protestan” con un lacónico “bien, qué se va a hacer”. Como si

pantallas trazan las señas de nuestra identidad subjetiva y nuestro inconsciente colectivo; pantallas dan cuenta de nuestra felicidad y nuestra desesperación”. Eduardo Subirats, *Culturas virtuales*, México, Ediciones Coyoacán, 2001, p. 9.

⁴⁰ Hebert Marcuse, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.

⁴¹ Cfr. Fredric Jameson, “La nueva lógica cultural del capitalismo tardío” en *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001. Probablemente sea este uno de los ensayos más significativos sobre teoría de la posmodernidad.

⁴² Josefina Ludmer, “Literaturas postautónoma: otro estado de la escritura”, en: *Revista Dossier*, 17, consultado en <https://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>, el 20-11-2020.

lucharan con nula determinación, pareciera serles fácil aceptar los destrozos. Pero no es ése el significado de esta resignación, pues Onetti traslada a sus personajes la extrema lucidez con la que él lee el mundo. Hijos de su conciencia, sus sujetos de ficción se afanan negligentemente en sus objetivos porque conocen de antemano la futilidad y absurdo de la vida. Ninguna de las acciones humanas está exenta de ese sello y, sin embargo, los personajes enfrentan lo que los doblegará. Sufrirán ser aplastados, pero continuarán intentándolo. Mirados así, los personajes dignifican el fracaso de un modo profundamente humano.⁴³

Sin duda, no es éste el fracaso quijotesco afianzado en el albor de la modernidad, ni tampoco el romántico en los inicios de la Revolución francesa. No obstante, nutrido de ellos, la derrota en los personajes de Onetti manifiesta la suma de fracasos de una forma de hacer mundo. Y es que sus personajes son también herederos de la “venida a menos” de una madame Bovary (*Madame Bovary*, Gustave Flaubert, 1856), de un señor K. (*El proceso*, Kafka, 1925), de un Harry Haller (*El lobo estepario*, 1927) o de toda una familia: la familia Compson (*El ruido y la furia*, Faulkner, 1929). Porque el viaje de Brausen no deja de estar anclado en una épica que va del Ulises homérico al Leopold Bloom de James Joyce; el otro Ulises de una épica sin dioses.⁴⁴ Ya la novela como género también deviene. Al respecto, no deja de ser inquietante que Luis Harss llamara a Onetti: “el lobo estepario de las letras uruguayas”.⁴⁵

Y he aquí el paso de una trampa en un orden ontológico a una de carácter ordinario en un devenir social. Porque en todo fracaso común pervive el sentido del absurdo existencial.⁴⁶ Y es desde tal perspectiva que leo en Brausen las dos formas de su

⁴³ Víctor Hugo Martínez González, “El humanismo radical de Juan Carlos Onetti”, en: *Revista de El Colegio de San Luis*, 2015, v 9 (160-179), pp. P. 173-174. Consultado el 29-11-20 en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4262/426240376007>.

⁴⁴ “Lo que distingue la sensibilidad moderna de la sensibilidad clásica es que ésta se nutre de problemas morales y aquella de problemas metafísicos”. Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 136.

⁴⁵ Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

⁴⁶ Basta traer a cuenta las reflexiones de Albert Camus en torno a la esperanza y el absurdo, especialmente aterrizadas en la obra de Kafka, en *El mito de Sísifo*.

acorralamiento: una expresada en su vida cotidiana y otra que subyace en un estrato profundo: el de su *ser*.

Visto de tal modo trampa y salvación, la novela, género propiamente moderno –esa expresión del desamparo trascendental, la califica Lukács– da cuenta del desajuste interior del hombre al tiempo en que apela, desde sus formas interiores, por un “hombre total” en tanto ella es consecuencia del acto imaginativo:

Entre la epopeya y la novela –las dos objetivaciones de la gran literatura épica– la diferencia no está en las disposiciones interiores del escritor, sino en los datos histórico-filosóficos que se imponen a su creación. La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada en una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad.⁴⁷

Sin duda, no se trata de una apelación por un hombre total como intento por retornar al mundo del mito, sino de una problemática siempre abierta que interroga constantemente al lector. Porque en la novela el aspecto dialéctico de la imaginación se ve envuelta por la tensión entre sus formas interiores que aspiran a un acabamiento y un mundo abierto donde la totalidad no está dada. Género maduro, es el género del desencanto y la nostalgia:

los elementos de la novela son, en el sentido hegeliano del término, enteramente abstractos; abstracta, esa aspiración nostálgica de los hombres que tiende hacia un utópico acabamiento, pero no recibe como verdadera realidad sino a sí misma y su deseo [...]. La disonancia ligada a la forma de la novela, hace que la inmanencia de sentido rehúse penetrar en la vida empírica, plantea un problema de forma cuyo carácter formal está mucho más oculto que en las formas de arte y que, porque se presenta en apariencia como un problema de contenido, exige una colaboración aún más explícita, más decidida, entre las fuerzas éticas y estética que cuando se trata de un problema cuyo carácter puramente formal es evidente.⁴⁸

⁴⁷ Lukács, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 66.

Recordemos que un mundo sagrado y uno profano –en nociones de Mircea Eliade– constituyen dos formas de estar en el mundo, en donde: “el hombre moderno asume una existencia trágica”.⁴⁹ Trágica en cuanto el devenir de su destino pertenece a su voluntad.

Por ello, no deja de ser significativo el carácter provincial de la “mítica” ciudad Santa María. Provincial y mítica en tanto devela un estado de gestación como un estado de en medio: entre la sensibilidad pre-moderna y la de la gran urbe, entendida ésta como la herramienta más grande de la modernidad. Santa María se finca sobre las bases del mito –de ahí su nombre– como si Onetti, a través de su creador Brausen, buscara la “salvación” en ese sentimiento de retorno a los albores modernos, es decir, en el retorno de sí mismo por sus valores sensibles. Tal es el sentido de esta mítica ciudad de provincia como “ciudad maldita”, en tanto representa los demonios de su creador.⁵⁰

En suma, la trampa de la que hablo refiere a la pérdida de una sensibilidad creadora, y la salvación a la restitución de las dimensiones interiores. Por todo esto, coloco al erotismo como la clave para recobrar una sensibilidad vital, pues la angustia ontológica vuelve a hacerse presente de frente a la conciencia de muerte –la muerte nos acerca a la vida. En consecuencia, la pérdida de sentido tiene lugar en la ausencia no de divinidad sino de relatos íntimos. En nociones de Georges Bataille:

A partir de la mediación, el orden real está subordinado a la búsqueda de la intimidad perdida, pero a la profunda separación de la intimidad y de las cosas sucede la multiplicidad de las confusiones. La intimidad –la salvación– es considerada como una cosa al modo de la individualidad y la duración (la operación) [...]. Finalmente, el hombre de la salvación ha

⁴⁹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama. Punto Omega, 1981, p. 126. Es importante resaltar que el paso de una sociedad sagrada a una profana no se da en la eliminación total de cultos religiosos, sino en que estos han pasado de la esfera pública a la privada. Como resultado, la idea de Dios, para una sociedad moderna, ya no configura el orden social –fincada ésta en “la muerte de Dios”–, como sí sucede en las sociedades arcaico-primitivas.

⁵⁰ Sobre el tema de la modernidad y la urbe en Onetti se puede consultar: Ángel Rama, “El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad”, en *Juan Carlos Onetti*, Hugo Verani (ed.). *El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1987.

introducido más los principios del orden de las cosas en el orden íntimo que lo que ha subordinado ese orden productor a las consumaciones destructivas del orden íntimo.⁵¹

La trampa, de este modo, equivale a la pérdida de una intimidad genuina –ahí donde vivieron los dioses– en un mundo meramente operacional. De esto que una liberación total de la imaginación sin un atributo sensible conduzca a otro tipo de fantasmas: los de un hombre escindido:

La imaginación no ha permanecido inmune al proceso de reificación. Somos poseídos por nuestras imágenes, sufrimos nuestras propias imágenes. El psicoanálisis lo sabía bien y sabía las consecuencias. Sin embargo, ‘darle a la imaginación todos los medios de expresión’ [como ve el psicoanálisis] sería un retroceso. Los individuos mutilados (mutilados también en sus facultades imaginativas) organizarían y destruirían incluso más de lo que se les permite destruir hoy [fin del siglo XX].⁵²

Y he aquí el otro giro de la imaginación en la dialéctica trampa–salvación. Porque la sed de la imaginación produce monstruos. Por ello, si la imaginación alberga los demonios del *ser*, la vía de salvación posible ha de darse dentro de una comunión creadora: lo apolíneo y lo dionisiaco.⁵³

Por otra parte, frente a esta discusión, es necesario poner especial atención en la importancia que la imaginación como problema filosófico propone a la filosofía:

La historia de la filosofía de Occidente ha sido hasta este siglo la historia del *logos*. Desde Heráclito los filósofos se han ocupado fundamentalmente en desarrollar algunas de las múltiples acepciones del *logos*. Así, la historia de la filosofía se ha ocupado con el pensamiento, la palabra, el espíritu, la enunciación, la ley, la ciencia, el conocimiento, el cambio, el ser, la armonía y todo ello fundamentalmente por y a través de: la razón [...]. La imaginación irrumpe en la superficie de la reflexión filosófica con un papel medular, en el momento en que la filosofía se vuelve crítica, esto es cuando los filósofos –léase fundamentalmente Bacon, Descartes, Hume y en rigor Kant– toman conciencia lúcida acerca de la necesidad de iniciar el edificio desde sus cimientos, para la consecución de lo cual

⁵¹ Georges Bataille, *Teoría de la Religión*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 88-89.

⁵² Hebert Marcuse, *El hombre unidimensional*, p. 279.

⁵³ Dionisios atravesado por Apolo equivale a lo sensible atravesado por la razón: creación. Cfr. Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, México, TusQuets, 2009.

inician la investigación de los alcances y los límites del instrumento epistémico –hasta entonces– por excelencia: la razón.⁵⁴

Expreso “especial atención” porque la imaginación como problema literario y no ya únicamente como medio de expresión resulta en una exploración de orden filosófico más allá de lo meramente disciplinar. En tal modo, las expresiones literarias que ven en la imaginación un problema existencial (con *El Quijote* –1605– y los románticos –ca. 1770– a los pies) no pueden sino repercutir en los problemas teóricos que sobre ésta se expresan (Aristóteles, Kant, Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, etc.) y al mismo tiempo tener eco de ellos (quizá los románticos y Unamuno sean ejemplos ideales de esta conjunción). Ya la expresión artística es una filosofía que no se formula como pregunta intelectual sino sensible.

En consecuencia, frente a las crisis de la razón en el mundo Occidental –las cuales implican siempre crisis humanas que le muestran al hombre sus trampas existenciales a las que ha devenido como sociedad–, la obra literaria –en este caso *La vida breve*– plantea una problemática y una propuesta que apela, desde el fenómeno mismo de la imaginación, a la búsqueda del sentido –o sentidos– auténtico de la vida. Y es que la novela, a pesar de ser un género propio de un mundo abierto y sin dioses, resuena siempre con un eco mítico. El espíritu de la imaginación tiene una raíz primitiva.

⁵⁴ María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo XXI, 1988, pp. 23-24.

Brausen, imaginario que imagina o imaginación como salvación ontológica

Capítulo 1. La realidad de Brausen y el sentido de trampa

Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en uno. Cuando miras largo tiempo un abismo, también éste mira dentro de ti.

Nietzsche¹

La vida breve se nos abre en un espacio cerrado: el baño del departamento de Brausen, donde él, desnudo bajo la ducha, escucha el diálogo que al otro lado de la pared mantiene su vecina recién llegada, la Queca, con un hombre hasta entonces desconocido: “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”.²

Las palabras le llegan distorsionadas por el ruido del agua, en una realidad donde los sentidos no alcanzan a experimentar la totalidad, atravesados por el fracaso de las interpretaciones. Con los vestigios de esa charla, Brausen construye aquella otra habitación y a quienes en ella se encuentran; imagina porque no puede conocer. La imaginación “brota”³ en él como mecanismo para completar un cuadro, una realidad, que inevitablemente se le

¹ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, sentencia 143.

² Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, p. 11. De aquí en adelante, todas las referencias a *La vida breve* irán dentro del cuerpo del texto con la página marcada entre paréntesis al final de la cita. Asimismo, todas las cursivas que aparezcan serán mías.

³ Como se verá a lo largo de este trabajo, *La vida breve* se construye en torno a una poética del agua. Cfr. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, FCE, 1978.

escapa, como forma de llenar los huecos que le deja estar ausente de la escena *real*; huecos que significan a su vez los vacíos de su *ser*. Porque la imposibilidad de percibir va más allá de lo sensible. Brausen, al igual que cualquier hombre, no puede saberlo todo, y he ahí el límite no sólo del conocer sino del *ser*.⁴

En esto Juan Carlos Onetti tiene una pieza angular en su poética. Sus personajes no lo saben todo y no hay, por tanto, un relato verdadero sobre otros que no lo son. La multiplicidad de versiones sobre un mismo acontecimiento, como en *Para una tumba sin nombre* (1959),⁵ da cuenta de la riqueza de interpretaciones, todas válidas a un mismo nivel, pues cada una da cuenta de una perspectiva individual ontológicamente ceñida. Ningún personaje puede conocerlo todo, y bajo esta concepción no hay, en su obra, narradores omniscientes. Ellos no narran porque saben sino porque no saben, dejando ver que el mayor desconocimiento del hombre es el de sí mismo. Seres imaginarios, “imaginan”. La imaginación sucede en ellos, en consecuencia, como una herida de finitud. Esto hace de la poética onettiana una descarnada visión de lo que significa la condición humana: fragmentariedad, incompletud e imposibilidad de la totalidad.

Entendido así, el primer acto imaginativo de Brausen no es una acción volitiva. Él imagina casi instintivamente, acorralado por los muros que “parecen de papel” y por su piel llena de agua. Por ello, al abrir la novela, lo hallamos con los sentidos desnudos dentro de la materia vital de la existencia, como un Brausen embrionario del que esperaríamos su

⁴ El trabajo de la imaginación en el orden de la percepción ha sido objeto de estudio, entre otras disciplinas, de la psicología, especialmente de la Escuela de la Gestalt. No obstante, no es sino hasta la ontología (de Heidegger en adelante), que la indagación por las operaciones de la imaginación para completar una realidad uniforme adquiere un valor existencial.

⁵ Previamente publicada en 1958 bajo el título *Una tumba sin nombre*.

nacimiento (o re–nacimiento). Rodeado Brausen, en suma, por un agua cotidiana, no puede ver la totalidad de su circunstancia.

Si Brausen se halla en tal poética de encierro a través del agua, la habitación contigua representa, desde un principio, la imposibilidad de la contigüidad de su cuerpo y la de su *ser*. El exterior queda como lo otro, donde él no puede ser sino una ausencia. Las paredes delimitan lo que está afuera y al mismo tiempo marcan una interioridad, ambas inaccesibles; espacios entre los que Brausen oscila. Las palabras de la Queca lo llevan a reparar en sí mismo, en su esposa Gertrudis recién operada de ablación de mama. Queca alude a una noche de carnaval⁶ no realizado como un velorio: “Era ya de día claro cuando me desperté sentada en aquel sillón grandote [...], con la peluca caída y el ramo enorme de jazmines en el sueño. Que, con el calor, y todo encerrado, parecía de veras un velorio”, y Brausen piensa inevitablemente en su mujer: “Y aquí va a estar Gertrudis medio muerta –pensé –, en la convalecencia, si todo va bien”. (15)

Lo exterior lo lleva a reparar “deliberadamente ahora, en Gertrudis; querida Gertrudis de largas piernas; Gertrudis con una cicatriz vieja y blancuzca en el vientre; Gertrudis callada y parpadeante, tragándose a veces el rencor como saliva; Gertrudis con una roseta de oro en el pecho de los vestidos de fiesta; Gertrudis, sabida de memoria”. (12) El diálogo de la Queca

⁶ Como asegura Silvia Ragusa: “El carnaval en sí no es una manifestación literaria. Es una forma de espectáculo con carácter ritual [...]. No puede ser traducido resueltamente al discurso verbal, pero se presta a una cierta transposición al lenguaje de imágenes artísticas, emparentadas con él por su carácter sensorial y concreto, al lenguaje de la literatura. Se llamará carnavalización literaria a esta transposición del carnaval”. En *La vida breve*, el carnaval abre un tiempo de fiesta en donde los personajes participan. Cfr. Silvia Ragusa, “Carnaval: el disfraz como cadena de sustituciones en *La vida breve* de Juan Carlos Onetti”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, consultado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/vbreve.html>, 20 de noviembre de 2020.

que pregunta: “cuándo va a llegar la tormenta de Santa Rosa”, (13)⁷ lo vuelca a descubrir “que yo había estado pensando lo mismo desde una semana atrás, [cuando] recordé mi esperanza de un milagro impreciso que haría para mí la primavera”. (13) No obstante, toda advertencia no cae propiamente en él,⁸ sino en lo que le acontece, lo circunda, en aquello que comienza a asfixiarlo y lo atraviesa sensiblemente.

La llegada de su vecina domina lo exterior, aquello que sucede afuera de Brausen; mientras que la evocación imaginaria de “aquel pecho cortado, sin forma ahora, aplastándose sobre la mesa de operaciones como una medusa, ofreciéndose como una copa”, (13) domina lo interior. El arribo de la Queca a la contigüidad de su desgracia ambas implica, así, una ruptura en el espacio “de afuera” mientras que la ablación de mama, a su vez, significa un cambio en el espacio “de adentro”, pues: “una cosa había terminado y otra cosa comenzaba, inevitable, sabiendo que era necesario que yo no pensara en ninguna de las dos y que eran una sola cosa, como el fin de la vida y la pudrición”. (18) Como afirma Josefina Ludmer: “en el mundo cotidiano, ‘normal’ de Juan María Brausen, irrumpe la castración por un lado y la locura por el otro”.⁹ La Queca representará la membrana de ambos espacios por la que Brausen transita.¹⁰

⁷ La tormenta de Santa Rosa es un evento meteorológico sobre el sur de América Latina que se da hacia finales de agosto de cada año. No deja de ser significativo el carácter mítico que la población le da a tal, leído como “salvación”.

⁸ En el sentido de propiedad. *Cfr.* Martin Heidegger, *Ser y tiempo*.

⁹ Josefina Ludmer, Onetti, *Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p. 30.

¹⁰ Atendiendo a Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (México, FCE, 1959), la ruptura implica transgresión: el “llamado a la aventura” cuyo viaje lo lleva del mundo ordinario al mundo especial basado en el autoconocimiento. No obstante, este arquetipo del héroe se halla en función al mundo del monomito. En la novela, género propio del mundo moderno –en nociones de Lukács–, el “llamado a la aventura” no viene, quizá, del exterior. Acaso, en la lógica de un mundo abierto y sin dioses, la ablación de la mama de Gertrudis y la llegada de la Queca representan apenas en el exterior una ruptura más profunda en el interior de Brausen, para la cual, tanto la *Queca* como la *teta* serán el puente que le ayude a Brausen a salir –tal vez a entrar– de tal estado.

Ahora bien, es necesario ver que los espacios físicos implican a su vez espacios ontológicos, donde exterioridad e interioridad tienen lugar en la espacialidad propia del *ser*.¹¹ Por ello, la realidad¹² no puede ser sino incompletud en tanto es el resultado de una condición humana limitada y fragmentada: los límites epistémicos son a su vez límites ontológicos, aquellos inherentes al propio *ser*. El *ser* que significa “espacio” sufre las tensiones afuera-adentro como la angustia entre presencia-ausencia, ser y no-ser. Como diría Bachelard: “Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento”.¹³ De esta manera, Brausen se encuentra, de antemano, reducido por los muros de su *ser*, muros cuyo valor simbólico se halla en las paredes de su departamento: limitante ontológico experimentado en el nivel óntico de la cotidianidad¹⁴ por una imaginación también limitada. Implicado, por tanto, en los mecanismos de esta imaginación dispuesta sobre las percepciones, apenas puede reparar en el confinamiento de su vida ordinaria sin ver en ello, todavía, su profundidad ontológica.

Brausen, en los límites de su departamento, conocerá los límites de su identidad. No obstante, aquel que fuera el sitio de la intimidad –la de sí mismo–, cobra ahora la forma de su asfixia. Departamento compartido con Gertrudis, manifiesta la pérdida de la dualidad

¹¹ El ser humano, como señala Heidegger, es “espacialidad” en tanto ésta forma parte de la condición humana (“ser-en-el-mundo”) como consecuencia de su diferencia ontológica. “El espacio está, más bien, ‘en’ el mundo, en la medida en que el estar-en-el-mundo, constitutivo del Dasein, ha abierto el espacio. El espacio no se encuentra en el sujeto, ni el sujeto considera el mundo ‘como si’ éste estuviera dentro de un espacio, sino que el ‘sujeto’, ontológicamente bien entendido, es decir, el Dasein, es espacial en un sentido originario”. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 117.

¹² En palabras de Castoriadis, la *realidad* significa institucionalización de imaginarios (Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets Editores, 2007), mismos que tienen lugar por el *ser* que es “espacio” en un nivel ontológico. *Realidad* entendida, por tanto, como condición humana entramada en la cultura.

¹³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 2000, p. 185.

¹⁴ Empleo los términos “óntico” / “ontológico” de la nomenclatura de Heidegger, para la cual lo óntico es la manifestación accesible en el plano de la cotidianidad de una estructura ontológica más profunda y en sí misma inaccesible que tiene lugar en el “ser-en-el-mundo”. (*Ser y tiempo*)

amorosa. ¿Dónde podría Brausen renconquistarse si el espacio íntimo se ha vuelto un acorralamiento?

Por este primer acto de imaginación, el lector camina, como Brausen, en un terreno de desconocimiento y suposiciones, de conjeturas ante la imposibilidad de saber de primera mano lo que ocurre. Arrojados nosotros al torrente de su conciencia, “sentimos” desde el juego de sus percepciones; como él, sensación de no saber, imaginamos porque no vemos; examinamos los vestigios que nos llegan remotamente para fabricar de ellos una realidad un poco más completa como intento por ser nosotros mismos un poco menos fragmentados. Brausen se mueve en el umbral de las incertidumbres mientras trata de ampliar sus límites: hacer de lo desconocido, conocido, y darse presencia en un espacio que lo ignora.

Es importante notar que esta primera imaginación, ligada íntimamente a los procesos de percepción, no significa todavía para Brausen un arma de creación ni mucho menos una toma de conciencia y voluntad; no obstante, apreciamos en él un impulso por transgredir su espacio como necesidad vital por trascenderse a sí mismo. En este sentido, si bien no se trata de una imaginación creadora altamente lograda, sí se trata de los primeros mecanismos de una imaginación primaria,¹⁵ la cual, si bien está presente en todos los procesos de percepción humana, Brausen lleva, incluso inconscientemente, a una forma de vida, a una praxis vital.

¹⁵ Siguiendo a los padres del romanticismo (Kant, Fichte, Shelling, Herder, *Cfr.* Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*) llamo “imaginación primaria” al fenómeno de la imaginación propio de las percepciones que trabaja más allá de la voluntad y que pertenece al ámbito del inconsciente. “Imaginación secundaria” será, en consecuencia, aquella que funge a voluntad como imaginación creadora. Esta distinción ha sido crucial para la poética romántica y para la literatura moderna que echa raíces en ella. En tal concepción, difiero por tanto de las ideas de Jean Paul-Sarte que coloca a la imaginación únicamente en la conciencia (“Lo imaginario”). Así mismo lo ve María Noel Lapoujade (*Filosofía de la imaginación*). Sobre el trabajo de la imaginación y las percepciones puede consultarse: Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (1945), Barcelona, Planeta-Agostini, 1994.

Por ello, tal imaginación abre las dimensiones del recuerdo y de la memoria, y a su vez, nutre sus sentidos para seguir avanzando. En ello radica la “complejidad humana” de Brausen, pues se trata de una imaginación que no sólo va de las impresiones de la exterioridad a la interpretación mental, sino que –bajo una necesidad impelida desde el inconsciente–, efectúa el trabajo inverso: va del pensamiento que “se siente” limitado a la piel de los sentidos para dotarlos con impresiones supuestas. Esta otra imaginación sensible crea lo que no siente, imagina más allá del umbral y de la piel, de los muros y las puertas. Por este ejercicio, Brausen tendrá la posibilidad de reconfigurar la percepción que tiene de sí para lograr una salvación distinta a la que ensaya al inicio de la novela cuando lo vemos luchar inútilmente por y ante una realidad que lo rebasa.

Por este mecanismo imaginativo, logrará apelar a la totalidad de su *ser* ontológicamente ceñido. O parafraseando a Bachelard,¹⁶ diría que, en el espacio de su intimidad y no fuera de él, se abrirá el exterior como la inmensidad de sí mismo. Una intimidad recobrada en lo trascendente; es decir, en la trascendencia de su *ser* hacia un nuevo rango existencial (ficcional). Finalmente, elevarse significa descender: elevarse hacia una dimensión metafísica en el descenso por sus abismos. De este modo, recuerda imaginariamente la operación sucedida “unas diez horas atrás, cuando el médico fue cortando cuidadosamente, o de un solo tajo que no prescindía del cuidado, el pecho izquierdo de Gertrudis. Habría sentido vibrar el bisturí en la mano, sentido cómo el filo pasaba de una blandura de grasa a una seca, a una ceñida dureza después”. (12-13)

Piensa en el dolor que la llegada de su mujer traerá consigo y lo que deberá hacer para aliviarla, la obligación de consolarla y hacerle sentir que “para mí es todo lo mismo, nada

¹⁶ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*.

cambió”; (17) en “la tarea de mirar sin disgusto la nueva cicatriz que iba a tener Gertrudis en el pecho, redonda y complicada, con nervaduras de un rojo o un rosa que el tiempo transformaría acaso en una confusión pálida, del color de la otra, delgada y sin relieve, ágil como una *firma*, que Gertrudis tenía en el vientre y que yo había reconocido tantas veces con la punta de la lengua”. (12) Mientras la mujer de al lado parece responder: “Se me podrá destrozar el corazón y a lo mejor no volveré a ser nunca la misma de antes”, (12) en una suerte de diálogo transtextual, como si en aquella “mujer de al lado” la realidad de Brausen se respondiera. Y es que, si toda firma guarda una identidad, la de Gertrudis se teje entre cicatrices. Entre la cicatriz vieja y blancuzca del vientre (imposibilidad de dar fruto) y aquella nueva que tendrá sobre su pecho (imposibilidad de amamantar, de alimentar). Dos cicatrices que revelan la mutilación no sólo de dos facultades biológicas sino ontológico-sensibles. Gertrudis se encuentra a la mitad de sus mutilaciones: ella es lo que queda.

El cercenamiento de Gertrudis implica así la amputación de una forma de vida. No es a ella a quien le amputan un pecho. La sensación que tiene de sí misma es la de que ha sido ella la desprendida, la extirpada: ella el pedazo de carne abandonado como tumor de su propia existencia. La escisión se da en el cuerpo interior e invisible de su identidad. Por ello, naufraga con la sensación de que lo buscado –su pecho– no podrá ser hallado nunca, pues está perdido para siempre, pérdida que le da, como a un fantasma, su carácter de pena. Ya la amputación de su pecho equivale a la extirpación de su dimensión erótica, imaginativa y sensible. Brausen recibe, desnudo y mojado, su vacío como oquedad que no llenarán las palabras ni los deseos; percibe anticipadamente el futuro de su desventura y de la futilidad de sus intentos por modificar una realidad –al nivel de la cotidianidad– que se le impone, un futuro que pronto llega para hacerle ver que: “ella, a pesar del llanto en el alba, acabaría por

dormirse, para descubrir, por la mañana, mientras se le desprendían precipitados los sueños, que las palabras de consuelo no habían estado desbordando en su pecho, que no se habían amontonado, sólidas, elásticas y victoriosas, para formar la mama que faltaba”. (35) Dicho de otro modo, para hacerle ver que la palabra y la voluntad no pueden nada; no sin la imaginación volitiva y poética de por medio.

Gertrudis, mutilada y envejecida, cargando su propio espectro, más que un cuerpo erótico, significa para Brausen su tumba, casa sin ventanas donde alguna vez amó. Amor que fue deseo para volverse ahora imperativo: “el mandato absurdo de hacerse cargo de su dicha”. (202) Trampa, en fin, hecha carne, porque sabrá que llegará: “el momento de mi mano derecha, del labio, de todo el cuerpo; el momento del deber, de la piedad, del terror de humillar. Porque la única fuente de dicha y confianza que puedo proporcionarle será levantar y abatir a plena luz, sobre el pecho mutilado, una cara rejuvenecida por la lujuria, besar y enloquecerme allí”. (16)

El primer espacio en que se nos abre la novela, en suma, es significativo, pues la atmósfera caliente y de vapor, de muerta tarde, cerrada a pesar de las ventanas abiertas, nos arroja a un Brausen atrapado: “desnudo, de pie, cubierto de gotas de agua, sintiéndolas evaporarse, sin resolverme a agarrar la toalla, mirando, más allá de la puerta, la habitación sombría donde el calor acumulado rodeaba la sábana limpia de la cama [...] *al otro lado de la delgada pared*”. (11-12)

Brausen se mueve entre una exterioridad todavía desconocida y una interioridad que lo aprisiona, también desconocida en su calidad de “sabida de memoria”, (12) espacios que despuntan inevitablemente con Gertrudis, síntesis de ambos, en la deplorable cotidianidad donde no hay nada que contar: “Porque si puede hablar o escucharme y no está sufriendo

demasiado, yo no tendré nada más verdadero que decirle, nada más importante que la noticia de que alguien se mudó al departamento de al lado, el H. Ella sonreirá, hará preguntas, mejorará, volverá a casa”. (16)

Desnudo Brausen, aunque se vista; cercado, aunque abra la puerta y salga a la calle. Cuando abrimos la novela, lo encontramos ya atrapado. Lo vemos retroceder, buscar en la penumbra, abrirse las ropas de la carne: resignado y apacible como otra forma de encontrarse frustrado y rabioso. Sin embargo, ¿dónde exactamente está aquella trampa que Brausen experimenta?, ¿cómo está involucrado?, ¿de qué manera la enfrenta y cuáles son sus intentos por salvarse? Brausen, con la esperanza puesta en que todo mejore, se siente acorralado en su realidad de deudas, de anunciado despido, de mujer sin pecho, de tormenta que no llega para apaciguar el calor; pero siente, mas no teoriza. Sumergido en una vida en donde él mismo es una ausencia de sí, no puede ver el fondo de su condición, como tampoco pensar en aquello que experimenta como acorralamiento. Y es que Brausen no padece desde la claridad de la conciencia, sino desde la experiencia cotidiana; la trampa le adviene, pues, a través de la sensibilidad, no de la razón. La falta de reparo en sí mismo se traduce en la imposibilidad de teorizar sobre lo que le acontece. Quizá sucede lo que ya advirtiera Heidegger: “lo ónticamente más cercano y conocido es lo ontológicamente más lejano, desconocido y constantemente pasado por alto en su significación ontológica”.¹⁷ Por ello, Brausen no puede sino responder a este “sentirse atrapado” de una forma igualmente inconsciente, buscando una forma de salvarse en un sentido impropio, es decir, atendiendo los problemas de su acontecer cotidiano sin ver en ellos un dilema más profundo de carácter ontológico: el de su *ser*. Enclavado únicamente en un plano ordinario, ensaya una salvación

¹⁷ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, pp. 55-56.

basada en rescatar las relaciones que se mantienen de él: su matrimonio, sus deudas, librar el despido, buscarse en su amistad con Stein.

Brausen no vive para sí sino para los demás, en cuyas relaciones su trampa se teje con hilo casi invisible, para las cuales representa a un hombre llamado Juan María Brausen, tipo promedio, con un trabajo promedio y una mujer caída en desgracia. Más allá, sin embargo, la pregunta clave para salir de la trampa será la interrogante por su identidad: ¿quién soy yo? —el quicio de la vida toda, diría Unamuno;¹⁸ única forma de *ser* auténtico. Una identidad buscada más allá de los espacios físicos de su departamento: en la interioridad de su *ser* que construya nuevos sitios: Santa María.¹⁹

Tal interrogante llevará a Brausen, por tanto, a una toma de conciencia para lograr percibir el sentido profundo de su trampa, conciencia que será eje en sus procesos de creación y autocreación en pos de una respuesta, como búsqueda de *ser* auténtico. En tal reparo, el *ser* de Brausen padecerá en tanto sea sometido a un alto escrutinio; padecimiento que implica en sí transformación; ya advertía don Quijote, primer hombre novelesco que hizo de la imaginación una identidad: “Yo sé quién soy, [...] y sé [qué] puedo ser”.²⁰ Tal discurrir con la voluntad (como ve Unamuno), abre la posibilidad de generar nuevas relaciones dentro de

¹⁸ Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Verbum, 2019, p. 53.

¹⁹ Se gana o se pierde identidad a través de tensiones de poder entre diferentes tipos de relaciones humanas. Los *otros* no son, como viera Heidegger, “todos los demás fuera de mí, y en contraste con el yo; los otros son, más bien, aquellos de quienes uno mismo generalmente no se distingue, entre los cuales también se está” (Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 123). Por ello, si bien la coexistencia es inmanente a la condición humana, el misterio entre pertenecerse o no radica en encontrar en ella la vida propia.

²⁰ Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha*, p. 58. Traigo a cuenta a *Don Quijote* (1605) en tanto que, como primera novela moderna, encarna el fenómeno de la “imaginación pura” que Kant (*Crítica de la razón pura*, 1781), en el terreno de la filosofía, tomaría más de un siglo después y, con él, los románticos, de cuya hebra se nutre la “nueva novela”: Unamuno, Kafka, Proust y, en América Latina, Onetti (por mencionar apenas algunos). Dicho de otro modo, Cervantes inaugura, para la Edad Moderna, la tradición de la imaginación: “Don Quijote era la voluntad pura de Kant antes de que nadie pudiese pensarla”. Cfr. S/A, “Hay otra ilustración: la realidad de la convivencia humana”, en *Anthropos*, Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna, Madrid, núm. 98/98, julio-agosto, 1989, pp. 127-128.

la vida como ficción, esto es, la vida en una dimensión metafísica:²¹ ya la identidad del *ser* se da en el cambio.

Ahora bien, engullido en su coexistir, ¿de qué manera Brausen intentará salvarse? Esto es, implicado en cada una de sus relaciones, ¿cómo buscará librarse de aquello que lo constriñe? Me atrevo a pensar que dependiendo de lo que Brausen perciba como trampa, concebirá una salvación y búsqueda apegada a tal lógica. De este modo, inconsciente en la marejada de una vida impropia (en tanto no se ha apropiado de su *ser*), no podrá sino idear una salvación igualmente impropia, a través de una búsqueda donde él mismo permanecerá en el olvido de su *ser* (más íntimo). Para lamento de Brausen –o al menos así lo percibe él en un inicio–, todos sus intentos fracasan. No obstante, y en esto radica la peculiaridad ontológica de este personaje, tales fracasos abrirán en él la posibilidad de preguntarse por sí mismo: reparo por la identidad que implica el despertar de la conciencia, desde donde logrará concebir otra salvación a partir de la voluntad de una existencia auténtica, para la cual la imaginación cobrará, esta vez, toda su envergadura al incidir en cada una de las hebras y dimensiones de su *ser* –y por tanto de la realidad– para construirse una identidad propia y un “mundo” otro. Todo esto porque, como viera ya Unamuno: “ganamos personalidad –esto es, ser y continuidad del ser–, en y por la representación”, es decir, por la ficción, aquel “producto más directo de la imaginación creadora”.²²

En la búsqueda por esa otra salvación auténtica, Brausen entrará en una serie de complejidades en un orden mayor, que fungen como un eje fundamental en la novela –y aun en la poética de Onetti–; complejidades que se tejen en la dialéctica trampa–imaginación–

²¹ Cfr., Francisco La Rubia Prado, *Unamuno y la vida como ficción*, Madrid, Gredos, 1999. Para Unamuno, “la única autenticidad posible es la que deriva del acto creativo de uno mismo como texto, como novela”. p. 13.

²² Francisco La Rubia Prado, *op. cit.*, p. 13.

salvación, abriendo nuevas interrogantes: ¿se logra aquella otra salvación auténtica?, ¿dónde radica su sentido, es posible?

El encargo del argumento de cine por parte de su amigo Stein representa la promesa de una salvación en un sentido impropio –pues la creación está reducida a un fin monetario– a la que Brausen intenta asirse; pago con el que vislumbra la posibilidad de enmendar, en un primer momento, su matrimonio: “Trece mil pesos, por lo menos, por el primer argumento. Dejo la agencia, nos vamos a vivir afuera, donde quieras, tal vez se pueda tener un hijo. No llores, no estés triste”. (18)

Podrá dejar Macleod Publicidad y comenzar una nueva vida en otro lado, emprender un viaje, en tanto cree que la salvación puede ser hallada en una espacialidad, en un sentido de territorio. Sin embargo, y como se verá posteriormente, ni trampa ni salvación constituyen un espacio en la exterioridad del *ser* al que se puede llegar o emprender la huida.²³ Brausen se aferra, ausente de sí aún, a la idea de la escritura mientras: “detrás de mí, Gertrudis contin[úa] durmiendo, roncando suavemente, olvidada, liberándome”, (21) como el medio para modificar su realidad inmediata donde se siente acorralado, convenciéndose: “cuando estés mejor me pondré a escribir. Una semana o dos, no más. No llores, no estés triste”. (18) Atado aún a los lazos afectivos, Brausen da el primer paso en la penumbra hacia una imaginación que lo libere: “atisbando la breve tormenta grandilocuente para transformar la ciudad en un territorio feraz donde la dicha podría surgir, repentina y completa, como un acto de la memoria”. (13) Apelación a la memoria desde la urbe que se da bajo el presentimiento

²³ El problema de la felicidad en un mundo moderno es, como dice Leonidas Donskis, parafraseando a Milan Kundera, que “la globalización es la última esperanza fallida de que en algún lugar existe una tierra donde poder evadirse y encontrar la felicidad. O la última esperanza fallida de que en algún lugar aún existe una tierra diferente a la tuya en el sentido de ser capaz de oponerse a la pérdida de sentido, la pérdida de criterio y, en última instancia, a la ceguera moral y la pérdida de sensibilidad”. Zygmunt Bauman, Leonidas Donskis, *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*, Barcelona, Paidós, 2015, pp. 22-23.

de que ella aguarda el estado mítico de la existencia: tierra donde la imaginación echa sus raíces.

Será importante notar que mientras el argumento de cine significa para Brausen la posibilidad de vencer su miseria, en el intento y fracaso ocurre ya la dialéctica de la creación. Porque bajo su propósito de salvarse con un cheque, va tejiendo ya en aquello que imagina y sin saberlo todavía, las pinceladas de lo que será esa otra salvación, una para la que el primer paso significativo y simbólico sea aquel donde: “entraría sonriente en el consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala, la que conocí aquella noche”, (36) como concilio realidad/ficción en la transfiguración de una en otra. De este modo, el guion de cine llevará a Brausen, como a un Homero,²⁴ al descubrimiento de la imaginación. Y tiene lugar aquí una confirmación de que la superación del sufrimiento se da a nivel del relato, de la “ficción”; es decir, a nivel de la mente y la imaginación.

El fracaso de no lograr escribir ningún argumento, el primero de una penosa serie de fracasos, le dará la posibilidad de generar un mecanismo para salvarse de otro modo, esta vez en un sentido auténtico y no ya utilitario, a través del trabajo de la imaginación; una imaginación no puesta al servicio del capital, operativa, sino transgresora y sin valor para las relaciones monetarias. Quizá por esto, llevado por la excitación de imaginar y no tanto por la de escribir su obra, cuando llega aquel sábado en que Gertrudis no está en el departamento

²⁴ Como un Homero más que como un Aristóteles. Hago tal referencia en el sentido de que es Aristóteles, en palabras de Castoriadis (“El descubrimiento de la imaginación”, *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*, Barcelona, Gedisa, 1988, p. 150), el primer filósofo en “descubrir” la imaginación. No obstante, se trata de un descubrimiento teórico en una primera modernidad clásica. Por ello, considero simbólicamente a Homero como el primero en descubrir a la imaginación desde la sensibilidad, es decir, desde la imaginación misma en el acto creador. La importancia de Homero viene a propósito de que fuera él quien cantara la mayor épica de la antigüedad, vestigio de lo que fuera posteriormente, en palabras de Lukács (*Teoría de la novela*), una épica sin dioses: la novela.

y sea momento de crear esa salvación encaminada al intercambio capitalizado,²⁵ no logra escribir y, abatido, reconoce la derrota de traducir el argumento de cine a un cheque.

En el umbral de su vencimiento: “cuando terminara la noche, cuando yo me pusiera de pie y aceptara, sin rencor, que había perdido, que no podía salvarme inventando una piel para el médico de Santa María y metiéndome en ella” (37) —es decir, que no podía inventarse una salvación que sacara a flote su matrimonio y le diera una nueva vida—, Brausen presiente que esta vez el fracaso lleva en sí otra forma de liberación, aunque, a este momento, no sepa con toda claridad de qué modo ni con qué alcances.

Así, ante la imposibilidad de escribir el argumento de cine, trabaja en cambio aquella imaginación primaria con que lo veíamos al inicio de la novela, orientado hacia una imaginación más elaborada y compleja, volitiva y transgresora, impulsado por su: “necesidad creciente de imaginar y acercarme a un médico de cuarenta años [...] un poco enloquecido, jugando con la ampolla” (18) —ampolla que será disparador simbólico del orden imaginario.²⁶

Logra, en consecuencia, por un lado, levantar una Santa María, imprecisa todavía, pero certera, hecha del recuerdo: “porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo”. (18) Por otro, trazar a un doctor Díaz Grey hecho de sus propias ruinas,²⁷ y a una Elena Sala desde: “el retrato que se había hecho Gertrudis en Montevideo, tantos años antes, colgado ahora en la pared sombría de la derecha, más allá del plato con la costilla roída”. (35) Todo esto al tiempo en que sabrá —como quien desea— que:

²⁵ “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”. (35)

²⁶ *Cfr.* Capítulo 2 de este trabajo.

²⁷ “Borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos, Santa María [...] debía usar anteojos, tener un cuerpo pequeño como el mío, el pelo escaso y de un rubio que confundía con las canas”. (18-19)

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 [...]. 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. (36)

La peculiaridad de tal derrota, por tanto, consistirá en que en ella radica una de las claves que llevará a Brausen de una búsqueda impropia a otra propia. Se trata del despertar de la conciencia. Reparo, sin duda, hecho con crueldad, pues como diría el mismo Onetti: “el momento de la creación es la hora de la verdad, y con la verdad no hay cuentos chinos”.²⁸ Quizá por ello, a Brausen la conciencia le abate de una manera desesperanzada, acaso resignada, concebido bajo la poética de un Onetti que vislumbra que: “el que acepte perderse se salvará”. (181) Única respuesta posible ante la mirada de una realidad que se impone insoportable e imposible.²⁹ Y es que como ya Argullol notara: “[el] *Yo heroico* parte de un principio radicalmente pesimista [porque] para el héroe, lo que da alas a la voluntad y le hace volar más allá del desfiladero de la desesperación es, precisamente, esta percepción absoluta de la propia condición”.³⁰ Esta postura es mantenida y llevada a su extremo por Onetti en una sensibilidad anclada en la urbe. Como diría Ludmer: “no hay literatura sin un trabajo sobre los ‘tristes días grises’ de la realidad”.³¹ Y es que el desencanto es necesario para la esperanza. Brausen reconocerá, de este modo, su tristeza como más adelante lo hará con su soledad en un acto de aceptación de su identidad:

No había podido escribir el argumento de cine para Stein; tal vez no podría nunca salvarme con el dibujo de la larga frase inicial que bastaría para devolverme nuevamente a la vida. Pero si yo no luchaba contra aquella tristeza repentinamente perfecta; si lograba abandonarme a

²⁸ Juan Carlos Onetti, “Creación y muerte de Santa María”, en *Réquiem por Faulkner*, p. 222.

²⁹ Como un K. frente al castillo que, en vez de luchar, decide rendirse. Cfr. Franz Kafka, *El castillo* (1926), Madrid, Alianza Editorial, 2014.

³⁰ Rafael Argullol, *El héroe y el Único*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 60-271.

³¹ Josefina Ludmer, *op. cit.* p. 71.

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. (38)

Por ello, ante el fracaso de la escritura (colocada en medios capitales), triunfa la imaginación. Al término del capítulo “La salvación”, Brausen logra, al fin, la primera precisión de un nuevo espacio y una nueva dimensión. La autollamada “salvación” fracasa porque no significa tal. Por ello tiene, ante la derrota de no escribir, la certeza de que aquello imaginado existe ahora, nacido de su deseo; mundo nuevo que se abre desde un consultorio, donde fue él, *otro* y el *mismo*: “vestido con un largo guardapolvo mal abrochado, quien mantuvo abierta la puerta del consultorio hasta que la mujer desconocida pasó rozándome, avanzó hasta la mitad de la alfombra, se detuvo y comenzó a mover la cabeza para observar calmosa mis muebles, mi instrumental, mis libros”. (39) Todo tan viejo y, no obstante, recién creado. Mujer que ha dejado de ser Gertrudis y no es todavía Elena Sala.

Díaz Grey está ahora vivo, respira y también desea. Melancólico doctor que, ante una Elena Sala de la que no reconoce rastro de ninguna otra mujer, tejerá su propia historia.

De este modo y en esta otra salvación presentida ya en el trabajo de creación como único modo de existencia auténtica, Brausen logra, aquella noche de sábado, ampliar los límites de su *ser*, al tiempo en que marca, por la imposibilidad de la escritura, sus futuros fracasos: el de su matrimonio, el de su inminente despido, el de sus deudas.

La nueva exploración tiene lugar ahora en los procesos de una imaginación más elaborada, capaz de incidir directamente, y esta vez a voluntad, en los recuerdos, la memoria y la anticipación, una imaginación cuya dinámica se da por el deseo, el querer liberarse como búsqueda de *ser otro* a través de reconfigurar y alterar aquella realidad inmediata que lo

aprisiona, pero no ya en un orden inmediato-cotidiano, sino simbólico-ontológico, posible por la creación, misma que implica la valentía de mirar hacia sí mismo, de buscar: “en el retrato de Gertrudis, a Montevideo y a Stein, [...] mi juventud, el origen, recién entrevisto y todavía incomprensible, de todo lo que me estaba sucediendo, de *lo que yo había llegado a ser y me acorralaba*”. (37)

Por ello Brausen, ante una conciencia devastada de mirar las relaciones que mantiene,³² emprende una nueva búsqueda auspiciada por una imaginación creadora que lo obliga a notar que: “sólo uno mismo es importante, porque es lo único que nos ha sido realmente confiado; cuando vislumbramos que sólo la propia salvación puede ser un imperativo moral”. (56)

De este modo, la serie de fracasos tras no lograr escribir el argumento, significará para Brausen la ruptura de cada tipo de relación en donde él estaba ausente de sí, dejando viva solamente aquella donde pueda encontrarse: la de él consigo mismo; en pos de una vida plena y no más “la vida breve”. Si el argumento representaba la promesa de alejarse de la “pobreza como de una amante envejecida” (17) —amante que era sin duda Gertrudis—, ahora tal amante envejecida cobra el sentido de toda relación que abandonaba: “comprendí que había estado sabiendo durante semanas que yo, Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia, de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina”. (141)

³² “Gertrudis y el trabajo inhumano 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” (55).

En suma, fracasado ante la imposibilidad de escribir el argumento que lo salve, Brausen desata, por la imaginación, los procesos de la conciencia. Lento y aletargado, lo vemos “abrir los ojos”: ir de la sensibilidad a la razón tenue,³³ al reparo de sí mismo, como paso obligatorio para, creadoramente, levantarse *otro*.

Ahora bien, esta posibilidad de una existencia auténtica, en tanto modo de ser propio, no debe tomarse como la sencilla oposición a un modo de existencia impropia. El hombre que se apropia de su *ser* no puede salir de lo que Heidegger denominara como lo uno,³⁴ la gran trama social y humana, pues es éste un fenómeno inherente al *ser*. La peculiaridad radica en el nuevo tipo de relaciones con aquellos *otros* en donde su existencia —aun ordinaria— cobra sentido.

El hombre que se apropia de sí mismo en un estar despierto, concibe su realidad como una construcción y no como un mecanismo dado. Desde este modo propio, Brausen se lanza a la empresa de construir su mundo³⁵ como una forma de levantarse a sí mismo, pero nunca fuera de la trama humana. Dentro de tal orden, Brausen podrá erigir críticamente una vida suya y propia. Entendido así, la ficción no significará fuga o escapismo. En esto, a pesar de

³³ Cfr. María Zambrano, *Los sueños, el soñar y la creación por la palabra*, Universidad Veracruzana-México, Xalapa, 1965.

³⁴ Recordemos que lo que Heidegger denominara el uno, “es un existencial, y pertenece, como fenómeno originario, a la estructura positiva del Dasein [*ser*]”: “[...] el coestar indica que el Dasein está sujeto al *dominio* de los otros en su convivir cotidiano. No es él mismo quien *es*; los otros le han tomado el *ser*. El arbitrio de los otros dispone de las posibilidades cotidianas del Dasein. Pero estos otros no son *determinados* otros. Por el contrario, cualquier otro puede reemplazarlos. Lo decisivo es tan sólo el inadvertido dominio de los otros, que el Dasein, en cuanto coestar, ya ha aceptado sin darse cuenta. Uno mismo forma parte de los otros y refuerza su poder. “Los otros” —así llamados para ocultar la propia esencial pertenencia a ellos— son los que inmediata y regularmente “*existen*” [“*da sind*”] en la convivencia cotidiana. El quién no es éste ni aquél, no es uno mismo, ni algunos, ni la suma de todos. El “quién” es el impersonal, *el “se”* o *el “uno”* [*das Man*] [...] El *uno* que responde a la pregunta por el *quién* del Dasein cotidiano, es el *nadie* al que todo Dasein ya se ha entregado siempre en su estar con los otros”. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 131.

³⁵ “Mundo” como existenciario. *Idem*.

la reivindicación de algunos críticos sobre el papel de la imaginación en Onetti,³⁶ sigue siendo aún generalizado ver en ella un acto de evasión.³⁷ No obstante, bien entendida, ella implica entrar en la realidad esencial hasta las últimas hebras, sin dejar de estar en la vida ordinaria.

Brausen trabaja otra realidad (Santa María) que incidirá directamente en la suya donde vive cotidianamente (Buenos Aires) a través de poner en *jaque* el fundamento ontológico de una y otra. El carácter de aquel nuevo espacio de “realidad”, denominado ficción, será un nuevo estado del *ser* y por tanto de existencia: la dimensión metafísica del hombre. Ambos niveles (realidad/ficción) padecerán una tensión entre sí, por la que Brausen podrá emprender, entonces, el proceso de su autocreación como Arce para transgredir uno y otro.

Entendido así y porque Brausen tiene, simbólicamente, la complejidad de un *ser* en el tiempo, su *ser* es un “poder *ser*” que alcanzará su dominio desde su tenerse, desde su propiedad. Lanzado al tiempo, el “*ser* propio” se lanza como proyecto.³⁸

Si bien en la posibilidad de una existencia auténtica –concebida como salvación– lo uno no se anula, Brausen, al cobrar conciencia de ello, cobra conciencia de sí; auto-conciencia desde la cual vuelve a mirar su vida entramada en sus relaciones y no se contenta con ella. Sólo desde ese auto-reconocimiento puede interceptar los diferentes niveles de su

³⁶ Críticos como Reyes E. Flores (*Onetti: tres personajes y un autor*) o Hugo J. Verani (*Onetti: el ritual de la impostura*).

³⁷ Por supuesto, esto tiene una causa mayor. La sociedad moderna, fundada en la razón, adjudica a la imaginación –aquella “loca de la casa”, como la llamara Santa Teresa– un papel no sólo menor sino fuera de la sociedad racional. El acto imaginativo suele mirarse, al menos en un primer momento, como de fuga, evasión y sorteo de una realidad que no está considerada como imaginativa. La sociedad moderna disocia razón e imaginación para fundarse. Empero, la *realidad* es ya la instauración de imaginarios.

³⁸ Diría Heidegger: “*Inmediatamente* yo no ‘soy’ ‘yo’, en el sentido del propio sí-mismo, sino que soy los otros a la manera del uno. Desde éste y como éste me estoy inmediatamente ‘dado’ a mí ‘mismo’. Inmediatamente, el Dasein es el uno, y por lo regular se queda en eso. Cuando el Dasein descubre y aproxima para sí el mundo, cuando abre para sí mismo su modo propio de ser, este descubrimiento del ‘mundo’ y esta apertura del Dasein siempre se llevan a cabo como un apartar de encubrimientos y oscurecimientos, y como un quebrantamiento de las disimulaciones con las que el Dasein se cierra frente a sí mismo”. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 133.

“realidad” y, por tanto, los de su *ser*. De esta manera, estar despierto es bastante más complejo que abrir los ojos y “darse cuenta”; implica transformación, atreverse a dejar los paliativos y alivios que el “uno” ha creado para el hombre pasivo; “complicarse la vida” para vivirla desde su fondo; es decir, existir como un “estar abierto” al dominio de lo “uno” para atender el propio *ser*. Únicamente desde tal modo de existencia, en el trabajo de la creación y autocreación, Brausen descenderá a sus abismos para enfrentarse con sus demonios; volverse un “endemoniado”; esto es, dueño de sí.³⁹ Será la conciencia de muerte y finitud el rasgo esencial de la claridad de existir, de: “la pequeña vergüenza de estar vivo y no saber lo que esto quiere decir”. (222)⁴⁰ Reparo de muerte que se aquilata con el rito de una nueva pérdida de conciencia: el amor; pues, como ya el mismo Onetti viera:

Creo que existe una profunda desolación a partir de la ausencia de Dios. El hombre debe crearse ficciones religiosas. El hombre debe vivir actos religiosos (debo aclarar que no me refiero exclusivamente a la vivencia de un templo). La pérdida de sentido a causa del alcohol, o a causa de estar escribiendo casi obsesivamente o el momento en que se hace el amor, son hechos religiosos. La vida religiosa –en el sentido más amplio– es la forma que uno quiere darle a la vida.⁴¹

Eros y Tanathos, pulsión de vida y pulsión de muerte, regidos ambos por un reparo en el *ser*, porque si bien la conciencia de muerte despunta como angustia,⁴² el amor no es en Onetti adormecimiento o abandono de “estar despierto”, sino el lado oscuro de la razón (el inconsciente) cuyo terreno sólo puede ser explorado por la imaginación, es decir, por el

³⁹“Abismo” entendido desde la tradición griega clásica como símbolo del interior humano. “Demonios”, en consecuencia, como las alteridades del “yo” que perviven en el subconsciente.

⁴⁰ Ya el mismo Onetti evoca tiempo después la importancia de la muerte en su vida –y, por tanto, en su obra: “Era muy niño cuando descubrí que la gente se moría. Eso no lo he olvidado nunca; siempre está presente en mí” (“Ida y vuelta”, en *Requiem por Faulkner*, p. 194).

⁴¹ Juan Carlos Onetti, “La literatura. Ida y vuelta”, en *Requiem por Faulkner*, p. 194.

⁴² La “angustia”, como señala Heidegger (*Ser y tiempo*), no es un atributo sino un existencial; es decir, una fibra inherente del *ser* del ser humano. La angustia se encuentra tejida en el “ser-en-el-mundo” y en ella se expresa la diferencia ontológica del hombre con el resto de su mundo; diferencia que lo lleva a *sentirse* distinto al resto de las especies.

erotismo: “Hay tres cosas que a mí me han sucedido, me suceden, que tienen similitud: una dulce borrachera bien graduada, hacer el amor, ponerme a escribir. Y no se trata de fugas, sino de momentos en que la inconsciencia fluye con increíble intensidad, como no fluye con el resto de las cosas; momentos en que uno participa con todo y abre lo inconsciente, como diría Freud”.⁴³ No por nada Bataille ve el erotismo como: “la aprobación de la vida hasta la muerte”.⁴⁴

Por todo esto, y sin duda alguna, será el despido de Macleod Publicidad el acto final que lo deseché del mundo de los objetos y las herramientas como útil que ya no sirve. Y es que su relación con Macleod encierra un fenómeno mayor que no se reduce a una relación con otro hombre, sino con una entidad mayor: el mundo de la publicidad. Macleod representa una entidad, un sector y un tipo de hombre que, más que sujeto, se trata de un objeto; pero sobre todo, Macleod es la manifestación de un sistema-mundo:⁴⁵ “—Yo sé que no soy... quiero decir que no me pertenezco. No del todo libre. Yo soy lo que resuelva New York [...]. Y si no, sale este Macleod y viene otro”. (165)

El mundo Macleod Publicidad es el de la mercantilización de la apariencia, porque la publicidad, en último caso, no vende un objeto sino un relato en torno a ese objeto: no es el reloj, el automóvil ni los boletos de hotel: es el estatus, el poder, la familia o las vacaciones. La publicidad genera relatos en tanto produce deseos. Ella dirige la masa dando respuesta a las necesidades más íntimas, aquello nunca tangible que nos es esencialmente humano. Empero, no se trata de relatos como dadores de sentido sino como generadores de vacío:

Yo esperaba de pie en la penumbra y miraba un dibujo a medio hacer en una de las mesas: una bañista sobre un sillón de playa, en una azotea bebiendo de una botella. El traje iba a ser verde,

⁴³ Juan Carlos Onetti, “La literatura. Ida y vuelta”, p. 195.

⁴⁴ Georges Bataille, *El erotismo*, México, TusQuets Editores, 2008, p. 15.

⁴⁵ Por decirlo en términos de Immanuel Wallerstein (*Análisis de sistemas-mundo*, México, Siglo XXI, 2006).

el sol amarillo, el asiento tenía ya un hermoso color rojizo [...]. Debía de ser una campaña de Stein; y Stein habría aconsejado “Veranee sin billete” o “Lleve el veraneo a su casa” o “Enero en la azotea” o “Sin valijas usted puede”. En la gerencia, el viejo Macleod habría sacudido la cabeza, entornando los ojos, gritado de pronto con su voz enronquecida:

— ¡Flojo, muy flojo! Y gastado. Tómese unas copas y haga algo con punch. (25)

Los relatos atravesados por el capital se tornan relatos de mercancía. Como nos recuerda Fischer: “Al llegar la era capitalista, el artista se encontró en una situación muy peculiar. El rey Midas convertía en oro todo lo que tocaba: el capitalismo lo convertía todo en mercancía”.⁴⁶ Todo, incluido el hombre: el *ser* ha sido puesto a la venta:

— [...] Es así. Hace años, usted sabe, el arte era un subproducto de la religión [...]. En la Edad Media todo estaba al servicio de la Iglesia [...]. Era así. Ahora, no todavía, pero vamos en ese camino, el arte está al servicio de la propaganda. Música para la radio; dibujos, pinturas para los avisos, los afiches; literatura para los textos, los booklets. ¿Eh? En París y en New York ya se ha hecho propaganda con versos de poetas de primera línea. Entonces, no es sólo asunto de conseguir cuentas y cobrar el dinero. Hay muchas cosas, es una línea complicada. (165-166)

La persona que consume estos relatos no los crea: intenta, inútilmente, *ser* aquello que no es a través de un objeto que tampoco es. Se trata de la apariencia del *ser* en la búsqueda de *ser*, por demás, inauténtico. Porque la publicidad alimenta con hambre la sed de imaginarios de una masa que se muestra, en su *impropiedad*, incapaz de construir los suyos *propios*. Y es que la función última de la publicidad es crear no un tipo de ser humano, sino de consumista en busca de la felicidad: “—Ésa es mi raza —dijo Stein—, el material que se me ha confiado para construir el mundo del mañana”. (48) Relatos impersonales están detrás de cada slogan, cada imagen, cada objeto y bonito cuerpo de espectacular, de cartel sucio de metro, de spot repetido miles de veces en pantallas: “no pienses más; compra ya”:

Nadie podría, por ejemplo, decir que no a una campaña inteligente acerca del deber social, higiénico y patriótico de abrirse el escroto cada primavera con los famosos bisturíes

⁴⁶ Ernst Fischer, “El arte y el capitalismo. El espíritu del romanticismo” en *La necesidad del arte*, Barcelona, Ediciones Península, 1973.

Unforgettable adoptados mundialmente, preferidos por el ejército norteamericano, viejos conocidos de la Clínica Mayo. Cuando florezcan las lilas. Éste es el momento. No espere al verano. Corte limpiamente su escroto y deje que la brisa primaveral... (164-165)

A la angustia del *ser*, el hombre moderno –de cuya modernidad se levanta Brausen– se rodea de ruido y espectáculo.⁴⁷ Macleod se mira al espejo y Brausen se pregunta: “¿Qué ve cuando mira a ese viejo de sesenta años, condenado a morir pronto, con las manchas de pelo gris bajo el sombrero, piel enrojecida, ojos candorosos y azules chupando el aire a través de la pipa?”. (163)

Y es que por publicidad habrá que entender no sólo aquella promoción de la empresa privada, sino todo relato público y por tanto impersonal: los mercados, el Estado, las religiones, etc. “Público” en tanto domina la vida pública del hombre que ha abandonado la posibilidad de una vida interior o privada.⁴⁸ En este sentido, Sabina, mujer de *La insoportable levedad del ser* de Kundera, sospecha atinadamente: “la persona que pierde su privacidad, lo pierde todo. Y la persona que se priva de ella voluntariamente, es un monstruo”.⁴⁹ La publicidad es la manifestación del uno, lo impersonal.

En tal mundo “trabaja” Brausen, cuyo despido es lo más parecido al desecho de un objeto, de aquello que ha dejado de servir: un Brausen obsoleto arrojado a la basura del inútil desempleado. No obstante, por paradójico que parezca, su destitución de Macleod Publicidad significa no sólo un primer paso sino un momento decisivo para recobrar y

⁴⁷ Cfr. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

⁴⁸ “La publicidad [die Öffentlichkeit]. Ella regula primeramente toda interpretación del mundo y del Dasein, y tiene en todo razón. Y esto no ocurre por una particular y primaria relación de ser con las “cosas”, ni porque ella disponga de una transparencia del Dasein hecha explícitamente propia, sino precisamente porque no va “al fondo de las cosas”, porque es insensible a todas las diferencias de nivel y autenticidad. La publicidad oscurece todas las cosas y presenta lo así encubierto como cosa sabida y accesible a cualquiera”. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 131.

⁴⁹ Milán Kundera, *La insoportable levedad del ser*, México, Tusquets Editores, 1996, p. 51.

volver a sí mismo, porque Macleod Publicidad lo expulsa del mundo de los objetos, de las mercancías –de todo un sistema-mundo– y Brausen tiene la posibilidad de “dejar de ser” un “ser-mercancía” para ir en busca de lo auténtico de su *ser-propio*. Ya en la nueva lógica cultural, el ser no *es*; sirve. Una servidumbre que hace de la corporeidad un instrumento a disposición de un sistema (el cuerpo-para-otro) y no ya como una dimensión ontológica: “el cuerpo como ser-para-sí”;⁵⁰ recordemos que la trampa existencial de Brausen se da desde su piel y los sentidos; una trampa que embiste todo el cuerpo. En tal tono, Macleod, Brausen, Stein, no son hombres sino herramientas, “hombres a la mano”:⁵¹ “Macleod ya no era él, desde hacía muchos años; era el puesto que ocupaba. Estaba determinado por lo que le habían hecho creer que era; antes de pensar, pensaba qué le correspondía pensar a un norteamericano trasplantado, con tal empleo, tal edad, tal sueldo. Antes de desear pensaba...” (25)

Un tipo de útil genera un tipo de hombre cosa, una masa identificable: “Eran las siete, y el bar empezaba a llenarse de Macleods ruidosos y seguros, apenas despectivos”. (164) Y habrá que escuchar atentamente el consejo que Macleod, al desechar a Brausen, le da: “—Un hombre no hará nada si no se olvida de sí mismo [...]. Pero le doy este consejo: si usted no se olvida de Brausen y se entrega por completo a un negocio... Es la única manera de trabajar, de hacer cosas”. (165) Olvidarse de sí en tanto dejar de *ser* y abandonarse a una cotidianeidad de objetos; ésta es la única forma de *ser* en esta nueva lógica cultural, y aun la única forma concebida de salvarse en un progreso inútil.

Significativo es, aún más, que Macleod (tal vez McLeod)⁵² despida a Brausen en el bar, es decir, en el sitio público de lo impersonal, desde donde: “lo vi alejarse, en el comienzo de

⁵⁰ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 2008.

⁵¹ Escribo “hombres a la mano” en un guiño a “útil a la mano” de Heidegger (*Ser y tiempo*).

⁵² En un juego lingüístico para denotar el juego mercantil de un nuevo sistema-mundo.

la noche, hacia el mundo poético, musical y plástico del mañana, hacia nuestro común destino de más automóviles, más dentríficos, más laxantes, más toallitas, más heladeras, más relojes, más radios; hacia el pálido, silencioso frenesí de la gusanería. (166)

Los mercados, en suma, también hacen realidad: superficial y de consumo.⁵³ El despido de Macleod Publicidad marca la trampa de Brausen en tanto abre la incertidumbre por no tener ya una solvencia económica con la cual enfrentar las crecientes deudas; no obstante, se trata de una trampa enclavada en el “modo de ser impropio” y que, en un “modo de ser propio”, tal es la puerta a una salvación: “Me va a pagar la diferencia entre el cheque que yo esperaba y el que firmó, con alguna fórmula infalible de Platón Carnegie, Sócrates Rockefeller, Aristóteles Ford, Kant Morgan, Schopenhauer Vanderbilt”. (165)

La relación entre los nombres anteriores es de tensión, de dialéctica de “mundos”, un modo de “ser” y otro, un tipo de hombre y otro: el inicio de la modernidad y su degradación, el nuevo rostro que se vislumbraba ya a mitad del siglo XX cuando Onetti publicaba *La vida breve* con vistas a un nuevo orden sensible (posmodernidad) que operaría bajo un capitalismo salvaje y una globalización volátil. Relación expresada, en fin, en un Brausen-Macleod.

Como podemos ver, el primer Brausen enclavado en una existencia impropia, como navegador de superficies, era incapaz, sin las armas de la imaginación, de generar su propia realidad; esto es, de producir sus propios relatos. La publicidad había construido su vida y dictaba la manera en que debía vivirla; le daba sus sistemas de creencias, relaciones de poder, jerarquías y relatos: esto es, había establecido una realidad en donde debía entrar y obrar en

⁵³ Habrá que pensar en Zygmunt Bauman cuando dice: “la nuestra es una sociedad de consumo: en ella la cultura, al igual que el resto del mundo experimentado por los consumidores, se manifiesta como un depósito de bienes concebidos”. Zygmunt Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, p. 15. Tal sociedad se rige por la obsolescencia, la seducción y la diversificación de las cosas. Cfr. Gilles Lipovetsky, “La seducción de las cosas” en *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 1990.

consecuencia, porque en su coexistencia impersonal, a través del “uno” manifestado en el *se*, no reparaba en *sí*.⁵⁴

De esta manera, el fracaso en las relaciones de Brausen implica la caída de una realidad para él inauténtica, que no le satisfacía y que experimentaba como trampa para — de tal derrumbe, de tales ruinas— levantar la ficción, único medio de salvación al que pronto se aferra: “Yo estaba resignado a la desaparición de la cara del marido de Elena Sala, a la desaparición de Gertrudis, a la pérdida de mi empleo, anunciada confusamente por Stein. Sin embargo, trataba de conservar todo esto, empeñándome en impedir que Díaz Grey se desvaneciera”. (70)

Pero todo esto fue posible después de haber agotado las posibilidades de una primera salvación en la búsqueda de traducir el guion de cine a un cheque que lo socorriera. Lejos ya de tal intento: [aceptada ya] la muerte del argumento de cine, me burlaba de la posibilidad de conseguir dinero escribiéndolo”. (129) Esta vez, no es el argumento sino la trama completa y compleja de una vida *otra* en donde él, creador, se encuentre en su creatura.

Finalmente, Brausen logra *ver* el sentido de cada relación para darse cuenta de que la trampa no está en la otra persona, objeto o medio, sino en la parte suya que dejaba implicada. La trampa no era su esposa en *sí*, sino la Gertrudis que él tenía adentro, fenómeno en el que repara, con toda claridad y sin compasión, hacia el final de la novela: “había provocado la vejez en el momento en que admití quedarme en Gertrudis, repetirme, dar la bienvenida a los

⁵⁴“Gozamos y nos divertimos como se goza; leemos, vemos y juzgamos sobre literatura y arte como se ve y se juzga; pero también nos apartamos del “montón” como se debe hacer; encontramos “irritante” lo que se debe encontrar irritante. El uno, que no es nadie determinado y que son todos (pero no como la suma de ellos), prescribe el modo de ser de la cotidianidad”. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 131.

aniversarios, a la seguridad, regocijarme porque los días no eran vísperas de conflictos y elecciones, de compromisos novedosos”. (221)

Es la inevitable conciencia la que lleva a Brausen, impulsado por el deseo de salvarse desde el origen, a: “la idea de matarla, [al] juego de imaginarla muerta, desaparecida; de empujarla con un movimiento suave de la mano hasta su origen, su nacimiento, el vientre de su madre, el atardecer previo a la noche en que la engendraron, la nada”; en suma, devolverla al no-ser como el acto homicida de una imaginación que modificara de tajo una realidad y fabricara otra para la cual Gertrudis no haya existido nunca y donde todo “lo que cre[a] encontrar de ella en mi memoria pertene[zca] a la imaginación”. (67)

La suma de estos fracasos no son solamente golpes a la conciencia de Brausen; significan, a su vez, golpes a su realidad. Brausen fracasa como hombre moderno en una lógica racional-utilitaria, y justo por esa razón tiene la oportunidad de reparar en sí mismo en una nueva lógica, esta vez sensible y auspiciada por los mecanismos de la imaginación creadora, donde ella no sea una argucia sino complejo proceso de toma de conciencia, de deconstrucción y reconstrucción; es decir, de re-fundamentación del *ser* en un nuevo orden, ya metafísico, pero no por ello no real ni no verdadero.

Ahora bien. ¿Cuál es y cómo se da el develamiento de la realidad de Brausen en la disposición creadora? ¿Cuáles son los procedimientos que lleva a cabo sobre su realidad para “salvarse” en el plano de la ficción? Es decir, ¿de qué modo abre las dimensiones de sí mismo para re-fundamentarse *otro*? Estas preguntas son motivo del siguiente capítulo.

Capítulo 2. Proceso de creación y autocreación

Aquí encalla mi nave. Actuar o no actuar, tentando al destino.
Esquilo¹

De frente a un Brausen herido por una conciencia que lo desnuda, abatido por una falsa salvación no lograda, nos damos cuenta que después de que descubre la imaginación, nada puede detener los procesos que ésta abre en su pensamiento. Como ya el mismo Onetti evocara tiempo después:

[*La vida breve*] comienza con una cosa bien realista, que es la *imposición* de que Juan María B. (creo que Brausen, ¿no?) escriba un guion cinematográfico para ganarse la vida. Ahora, a medida que lo va haciendo, se da cuenta de que como guion no sirve, pero sí le sirve a él, ¿cómo te voy a decir?, como *desapego de la realidad*, como una posibilidad de que todo se cumpla: hacer lo que se le da la gana, fabricar Santa María. Eso es la raíz, no veo un proceso consciente en el hombre.²

Esta nueva imaginación, que va de la inconsciencia de la percepción a la conciencia de la voluntad, empuja a Brausen a crear como necesidad vital. Acto por el que, de pronto, se da cuenta de que imaginar es “ser como Dios”.³

Tal nuevo estado de conciencia no brota de la razón sino de la sensibilidad.⁴

Entramada en los mecanismos de la imaginación (en tanto participa del fenómeno sensorial),

¹ “Las Suplicantes”, en *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 208.

² Juan Carlos Onetti, “Creación y muerte de Santa María”, en *Réquiem por Faulkner*, p. 226. Las cursivas son mías.

³ “El poeta es un pequeño Dios”, en palabras de Huidobro en “Arte poética”.

⁴ “Razón” entendida no solamente como facultad mental (psicología), sino como categoría filosófica de tradición platónico-kantiana, la cual funda las bases del mundo moderno (método científico). La crisis de esta tradición en Occidente lo señala muy bien John Burrow en su libro *La crisis de la razón: pensamiento europeo entre 1848-1914*, Barcelona, Crítica, 2001, y anterior a él, María Zambrano en “La Crisis del Racionalismo Europeo” en *Pensamiento y Poesía en la Vida Española*, México, La Casa de España en México-FCE, 1939. En esta línea, la conciencia auspiciada por la sensibilidad, en nociones zambranianas, significa una razón ya no “soberbia y totalizadora”, sino capaz de ser flexible y ver más allá de las categorías clásicas (como “sujeto” y “episteme”) en pos de fundamentos metafóricos (razón poética). Es esta razón sensible la que leo en Brausen en su proceso de creación, pues “poética” significa *poiesis* (creación). Razón poética como símbolo de Dionisios

no será para Brausen un medio de análisis teórico en el orden de las ideas, sino búsqueda que vuelve a abrir las puertas de la percepción con el fin de reconfigurarse en cada concepción que tiene sobre sí bajo el deseo de transformar el dolor en posibilidad de dicha.

Es decir, no es ésta una conciencia racional-teórica cuya luz obligue a las sombras a retroceder y a los abismos a corregirse, sino una conciencia auspiciada por la razón poética –“intuición intelectual”, en nociones de Novalis–,⁵ que no lo sabe todo, sino que conoce con el pre-sentimiento, con el impulso del descenso sin la traición de traducirse en una explicación bien argumentada. La conciencia de Brausen es devastadora –en tanto le muestra una realidad que había ignorado por mucho tiempo y que lo aprisiona– pero no del todo clara para los dominios de su entendimiento; lejos de mostrarse de una vez por todas, va cobrando cuerpo poco a poco, sucesiva y creciente en la medida en que la imaginación va en ascenso.⁶ Y es que la razón tenue, lejos de excluir la dimensión racional humana, ensancha sus dominios transformando su luz en llama trémula: la del erotismo, diría Paz.⁷ Razón tenue para la cual el descenso significa a su vez ascenso: viaje a los abismos del alma –hacia los secretos del inconsciente– que es a un tiempo viaje a un estado de lo supraconsciente, a lo divino. Dicho con otras palabras, sólo la razón tenue, dotada con la fuerza de la imaginación creadora, accede, en su descenso a lo abismal ontológico, a lo suprasensible metafísico. Elevarse significa descender.

atravesado por Apolo. Dialéctica de la creación artística. Cfr. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

⁵ Cfr. Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, México, Tusquets, 2011.

⁶ Si, siguiendo a Heidegger (*Ser y tiempo*), la imaginación se encuentra en el fundamento ser-en-el-mundo, entiendo con Žižek (*op. cit.*) que el fenómeno de la imaginación asciende sobre el “árbol ontológico” hasta alcanzar su cenit como imaginación volitiva en un fundamento ahora metafísico.

⁷ Octavio Paz, *La llama doble*, México, Seix Barral, 1993.

Por ello, el conocimiento de esta imaginación sensible, como síntesis del deseo y la voluntad, conoce construyendo, es decir, por destrucción. Porque como diría Bachelard: “la imaginación no es ella sólo la capacidad de crear imágenes, sino la de violentarlas”.⁸ Brausen arriba, a través de la imaginación, a otro estado de la conciencia: el de una razón viviente.⁹ Ya el lenguaje de la razón tenue es, como señala Zambrano, siempre metafórico. Meta-fórico hacia una meta-física.¹⁰ Un más allá de las formas para un más allá de lo físico. La imaginación, vista así, significa también vía de conocimiento.

Esta fuerza destructiva propia de la imaginación –fuerza negativa, la nombra Žižek–¹¹ ayuda a Brausen a incidir en su realidad para volverla ruinas. Proceso que implica, simultáneamente, un desmontaje de su identidad y sus dimensiones interiores. Y aquí corroboramos que imaginar no significa evasión: no hay proceso de creación fuera de lo cotidiano. La creación es posible por la deconstrucción: abrir las hebras de las que el “ser-en-el-mundo” está hecho y someterlas a escrutinio en un trabajo de autovaloración. Brausen se examina en cada una de las creencias sensibles que tiene sobre sí mismo en el ejercicio de asomarse y descender al abismo de su existencia: sólo el endemoniado sufre el impulso de crear. Imaginar creadoramente significa deshilar el ser del hombre para buscar/construir lo auténtico posible de la identidad. Destrucción que conlleva a una reconstrucción: re-fundamentación ontológica del ser humano.

⁸ Gaston Bachelard, *op cit.*, p. 9.

⁹ En términos zambranianos.

¹⁰ Metáfora: “2.º cuarto s. XV, lat. *metaphōra*. Tom. del gr. *Metaphorá* íd., propiamente ‘traslado’, ‘transporte’, deriv. de *metaphéro* ‘yo transporto, empleo figuradamente’ (de *phéro* ‘yo llevo’). Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1973, p. 394.

Metafísica: “la forma f., del lat. tardío *metaphysica*, y este del gr. bizant. *μετὰ [τὰ] φυσικά* *metà [tà] physiká* ‘después de [los] físicos’, designación que se aplicó en la ordenación de las obras de Aristóteles a los libros de la filosofía primera”. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: <https://dle.rae.es/metafísico>. Consultado el 21-11-2020.

¹¹ Slavoj Žižek, *op. cit.*

En tal sentido, la creación parte de generar violencia:¹² el deseo de matar a Gertrudis: “muerta sería peor, pero sería definitivo”. (49) El “creciente placer de golpear” a la Queca: “todo había sido organizado para que yo la matara”. (156-172) La intención de asesinar a su amante Ernesto. Violencia, en fin, de destruirse a sí mismo dentro de un cuerpo incambiable, porque la destrucción del otro implica, simbólicamente, una destrucción del yo.¹³

Será esta conciencia auspiciada desde la sensibilidad el filo con que Brausen haga ruinas su realidad y abra cada sensación que tiene sobre el mundo y sobre sí: exponer las hebras de su *propio ser*. Porque imaginar significa transgredir dimensiones humanas, violentar las imágenes instauradas e inmóviles de la realidad por la dinamicidad de las imágenes de la ficción. La realidad vuelta ruinas será ahora la existencia de un Brausen no sólo despierto a su acontecer, sino también consciente de su nueva fragmentación, porque cada desmontaje de su vida ordinaria implica a su vez un desmontaje de cada parte suya.

Este filo, como espejo forzado a la verdad, cortará con crueldad cada fracción de su “yo”, lo obligará a reparar en sí mismo sin espacio para la piedad o la autocompasión. Tal conciencia descarnada lo desnuda esta vez desde dentro y no ya sólo exteriormente como al Brausen bajo la ducha que abría la novela.

¹² La creación violenta una materia: la escritura al papel en blanco; la escultura a la piedra; la música al silencio. La fuerza creadora de la imaginación parte de su fuerza destructiva. *Idem*.

¹³ La fenomenología fundamental (con Heidegger, *Ser y tiempo*, 1927) ha abierto la posibilidad de leer la alteridad como una dualidad del yo, más allá de la noción clásica “(yo) sujeto – (otro) objeto” de la fenomenología trascendental (Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, 1913). No obstante, ha sido Jean-Paul Sartre (*El ser y la nada*, 1943) quien, desde el existencialismo, replanteó la noción “yo-otro”, para la cual “el otro” también construye mi *ser* en tanto él me hace un objeto suyo. En esta línea, la violencia hacia otro individuo manifiesta la violencia que uno mismo ha ejercido previamente para sí. Sólo la degradación hacia uno permite trastocar el umbral del otro. No es fortuito que la fenomenología haya florecido en el marco de las dos Guerras Mundiales que devastaron no sólo el mundo sino la noción de “mundo” y con ella la de “sujeto”, y el existencialismo posterior a ellas. Visto así, la triple mediación del hombre que propone Paul Ricoeur (*Historia y narratividad*, 1955): “el hombre con el otro, consigo mismo y con los objetos”, implica relaciones simbólicas en donde el hombre se teje o se destruye a sí mismo.

Tal conciencia desplegada por la imaginación lo llevará a reparar en sus espacios ordinarios para reconocer en ellos la trampa de su existencia. Porque objetos y espacios no son solamente “herramientas a la mano”, sino como ya viera Heidegger, implican disposiciones simbólicas de la existencia. De este modo, el espacio cobra en Brausen un singular significado cuando, en él, busca la espacialidad de su *ser* y su existencia. Si el sitio interior propicio para la intimidad se había vuelto una prisión (departamento donde encuentra su intimidad en agonía), será en él mismo donde repare en su trampa, esta vez interior, para la cual Gertrudis significa apenas el vehículo de la desgracia, porque como viera Bachelard: “la casa es un estado del alma”.¹⁴

volvería de Temperley por la mañana. Y desde que abriera la puerta, desde que entrara en el ascensor, desde el momento en que yo despertara para esperarla, la habitación, una vez más y peor que nunca, iba a resultar demasiado pequeña para contenernos a los dos y a la tristeza suspirante de Gertrudis, sus miradas que se iban coagulando encima del pañuelo que no quería apartar de los labios. Demasiado pequeña la habitación para sus largos pasos lentos [...] Demasiado chica para contener, además, las sacudidas sin esperanza [...] con que yo trataba de arrancar mis rodillas del suelo fofo de lástima y desamor, de cuentas impagadas, de la intimidad que se iba haciendo promiscua, de fracasadas sonrisas planeadas largamente, del dolor de las medicinas perdurable, y el olor de Gertrudis, dividido ahora con orígenes reconocibles. (34)

De este modo, la “realidad” inmediata de Brausen dejará de ser sólo aquel medio donde vive cotidianamente en la inconsciencia de sus actos, para significar esta vez la materia de su creación. Brausen, quien experimenta sensiblemente su acontecer, se sentirá empujado a leer aquellas sensaciones para llevarlas a un segundo rango ontológico. Paso que es ya del de una forma de existencia ajena e impropia a otra suya y auténtica. Por este acto, Brausen retorna a sí como un hombre de interiores; es decir, va de un espacio donde deambula a un cuerpo que habita.

¹⁴ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 53.

Hasta aquí, es importante ver que de una primera realidad inmediata y cotidiana a una segunda realidad ficticia y simbólica, lo que está en juego es la constitución interna de Brausen, quien, por este ejercicio estético y ético, lleva su *ser* a reconocerse en la ficción. Asimismo, el proceso de autocreación implica una transmutación del *ser*: la voluntad llevada hasta sus últimas consecuencias. Por ello, la cotidianidad de Brausen, entendida en un primer momento como trampa, será la materia de una creación ensayada como salvación, donde el nuevo orden del “ser-en-el-mundo”, ya en un grado metafísico llamado ficción (Santa María), dará cuenta de la realidad de la que fue hecho (Buenos Aires) en una referencia no directa sino suspendida y ambigua: la ambigüedad significa posibilidad.¹⁵ Porque la ficción también dice la realidad del hombre. ¿De qué está hecha Santa María, Díaz Grey, Elena Sala, Lagos? ¿Qué papel juega esta vez Gertrudis, la Queca, Raquel, Stein? ¿Qué significado cobra para este momento la mama faltante de su mujer y la morfina recetada para aliviarla? ¿Qué riesgo impondrá su despido de Macleod Publicidad y las deudas no enmendadas para su recién creado mundo y quienes en él habitan?

De la caída de su cotidianidad, arruinada en términos de medios y fines utilitarios, Brausen generará las ruinas para otra realidad. “Ruinas” pero no por ello caóticas. La disposición que Brausen tenga de éstas será dada por la sensibilidad de crear un nuevo plano específico con sus propias leyes y lógicas: el rango de la ficción. Y es que, como hace notar

¹⁵ En términos de Paul Ricoeur: “por su propia estructura, la obra literaria sólo despliega un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. O, con otras palabras: en la obra literaria el discurso despliega su denotación como de segundo rango, en favor de la suspensión de la denotación de primer rango del discurso [...]. La supremacía de la función poética sobre la referencial no anula la referencia (la denotación), sino que la vuelve ambigua. A un mensaje de doble sentido corresponde un emisor desdoblado, un destinatario desdoblado y, además, una referencia desdoblada”. *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, Ediciones Cristiandad, 2001, pp. 293-196.

Ricoeur, el trabajo de la creación parte de hacer ruinas un referente directo para levantar sobre tal uno metafórico.¹⁶

Por ello, en su inmediatez ordinaria se presentan distintos “filos” que desgarran la tela de una trama destinada a la ruina. Desde el filo del bisturí con que el médico cortara el pecho de Gertrudis, hasta aquel depositado en los dientes femeninos que alcanza diferentes niveles ontológicos, y que va de desgarrar la posibilidad de plenitud de Gertrudis (“Estaba dormida, la cara siempre hacia el balcón, hermética, mostrando sólo el filo de un *diente* entre los labios”), de anular la existencia de la Queca descubierta muerta con “la media luna de los *dientes* [que] emergían con equivalencia de la zona de débil luz de la cama”, (237) hasta aflorar, finalmente, en una Elena Sala “ficticia” que tocara “con los *dientes* las cuentas de su collar” (70)¹⁷ en un acto de renacido erotismo y *sensualidad*. Este acto de deconstrucción encamada a la creación, Josefina Ludmer lo dice así: “comenzar es cortar, erigir un umbral que marca la impasibilidad de la escritura respecto de las cosas, lo físico, la cantidad, la afirmación: un borde que modifica masivamente las modalidades del enunciado”.¹⁸

Además, rasgo fundamental en la disposición creadora, serán los “pedazos” de vidrios, tornillos y demás ruinas inservibles que Brausen recoge en su caminar diario por la calle y los muelles, en el recorrido por su cotidianidad. Acto por el que, simbólicamente, desmenuza un plano de existencia para construir otro.¹⁹ Tales pedazos de su vida son

¹⁶ “Así como el enunciado metafórico alcanza su sentido como metafórico sobre las ruinas del sentido literal, también adquiere su referencia sobre las ruinas de lo que podemos llamar, por simetría, su referencia literal”. *Ibidem*, p. 293.

¹⁷ Sobre esto, ya Josefina Ludmer (*op. cit.*) reparó sobre la imagen del filo y los dientes en *La vida breve*.

¹⁸ Josefina Ludmer, *ibidem*, p. 18.

¹⁹ “Esa actividad de recoger restos es una analogía de su función de narrador: va organizando el relato a partir de vestigios, de fragmentos de vida, muchos de ellos recuerdos de viajes, recogidos cerca del puerto o de una angosta vía de tren; saturan el envío connotativo al espacio semántico de la migración”. Roberto Ferro, *Onetti, la fundación imaginada. Parodia del autor en la saga de Santa María*, Córdoba, Argentina, Alción Editora, 2003, p. 208.

depositados, a valor de cambio, en la caja hermética del banco (simbólicamente custodiada por un Hermes metafísico, es decir, metafórico)²⁰ para ocupar el espacio que deja el dinero de su indemnización que va tomando: “una forma de cambio –diría Roberto Ferro– en la que no está presente la lógica de Stein [o la lógica racional] y que llamará la atención del empleado del banco encargado de abrir la caja, como si fuera un hecho ilegible”.²¹ Ilegible en tanto la única forma de lectura se da en otro rango de existencia: el de la ficción. Espejo simbólico de la creación: “Me inclinaba sobre los billetes, sin avaricia, como sobre un espejo que habría de reflejar mi cara, alguna vez, impensadamente”: (193) el rostro de Arce. A través de dicho acto, Brausen ironiza el mundo signado por el dinero del que se despidе.

La valentía de Brausen radica, así, además de asomarse a los abismos de su existencia y buscar aquello que lo atrapa en el nivel de lo cotidiano, en atreverse a destruir aquel mundo a fin de encontrar en tal devastación sus partes más vitales en una discriminación de aquello en donde trampa y salvación aniden en un mismo germen. Por tal acto de valoración, inaugurado por la imaginación, Brausen se posiciona como un *ser* ético, en tanto abre su dimensión estética creativa.²²

²⁰ “Hermes era el dios de los mercaderes, de los banqueros, de los ladrones, los adivinos y los heraldos [mensajeros] [...]. En el respaldo [de su trono] había tallado una cruz gamada, pues ésta era la forma de la máquina para producir fuego que había inventado: la barrena de fuego [...]. Hermes también inventó el alfabeto [...]. Otro de los emblemas de Hermes era una vara de avellano pelada que sostenía como mensajero de los olímpicos [...]. Robert Graves, *Dioses y héroes de la Antigua Grecia*, México, TusQuets, 2011, p. 25

En un grado simbólico, Hermes “resguarda” al tiempo en que “transporta”. Creador del alfabeto (el fuego de los hombres), es el dios de la palabra: la invención. De tal modo, “los objetos sin sentido” que “custodia” en aquel banco de valor ontológico [terrenal], tienen el fin de “ser transportados” por la palabra a un nuevo orden metafísico: el Olimpo de la creación. No es menor recordar que de “Hermes” adviene el término “hermético” (lo que está oculto, lo que no se muestra ni se ve a *simple* vista) y con él el de “hermenéutica” (método para indagar en lo oculto). Ya el *ser* anida en una hermenéutica, a la cual se accede desde una fenomenología. Cfr. Jorge Enrique Pulido Blanco, “‘La ontología sólo es posible como fenomenología’. En torno a la fenomenología de Martin Heidegger, en *Franciscanum* 163, vol. LVII, 2015, pp. 87-123.

²¹ Roberto Ferro, *op. cit.* p. 208.

²² Cfr. Hebert Marcuse, *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Dicho de otro modo, la importancia del orden ético de las ruinas será la de colocar aquellos sucesos de su cotidianidad sentidos como trampa en una “semilla” que pueda crecer, interiormente, como salvación; síntesis de la dialéctica entre realidad y ficción, simbiosis del fundamento del *ser* en su propia transgresión sensible. La salvación estará hecha de la materia de la trampa. Por ello, el trabajo de Brausen consistirá en buscar en sus fragmentos aquellos disparadores que funden un nuevo referente ontológico como una forma de salvación en tanto generen “otra realidad” para la que él sea dueño y creador.

La importancia ética de estos fragmentos radica en que dispongan de las claves (llaves)²³ para abrir una realidad ficticia –aunque no por ello carente de verdad–: la morfina, la mama faltante de Gertrudis, su medallón entre los dos pechos, la fotografía de un hombre desconocido en el medallón. Fragmentos que funcionan como *matrioskas* en una suerte de elipsis creativa para incidir en diferentes niveles ontológicos de la ficción –es decir, del *ser* de Brausen–: un médico, Elena Sala, un hombre viajero entre dos pechos.

A través de estos elementos, el resto de la realidad inmediata de Juan María B. logrará entrar a Santa María, acaso por el mismo río que comunica el interior de la ciudad de provincia con el “mundo exterior”, río “ni ancho ni angosto, rara vez agitado; *un río con enérgicas corrientes que no se mostraban en la superficie*, atravesado por pequeños botes de remo, pequeños barcos de vela, pequeñas lanchas de motor...”. (23) Río cuyas corrientes tienen lugar en la profundidad y no sobre la superficie porque, como notara Bachelard, el acceso al inconsciente se da en: “las aguas profundas que no pueden ser dichas”.²⁴

²³ “Clave” y “llave” comparten una misma raíz latina: Del lat. “clavis”, íd., por vía culta “clave” (Joan Corominas, *op. cit.*, p. 370).

²⁴ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 74.

De este modo, enfrentado Brausen ante aquello que lo acorrala, en vez de emprender la huida, le da la cara. El hueco que ha dejado el pecho cercenado de su esposa, *pathos*²⁵ de su desgracia, se vuelve ahora un espejo sin imagen, fantasma del deseo, donde Brausen habrá de removerse. Oquedad sobre un cuerpo, se muestra ahora como boca abierta a sus abismos:

... Ablación de mama. Una cicatriz puede ser imaginada como un corte irregular practicado en una copa de goma, de paredes gruesas, que contenga una materia inmóvil, sonrosada, con burbujas en la superficie, y que dé la impresión de ser líquida si hacemos oscilar la lámpara que la ilumina. También puede pensarse cómo será quince días, un mes después de la intervención, con una sombra de piel que se le estira encima, traslúcida, tan delgada que nadie se atrevería a detener mucho tiempo sus ojos en ella. Más adelante las arrugas comienzan a insinuarse, se forman y se alteran; ahora sí es posible mirar la cicatriz a escondidas, sorprenderla desnuda alguna noche y pronosticar cuál rigurosidad, cuáles dibujos, qué tonos sonrosados y blancos prevalecerán y se harán definitivos. (41)

Entendido así, aquello que significó para Brausen, enclavado en su trampa cotidiana, el impedimento de la creación,²⁶ será ahora el medio y motivo para un nuevo orden ficticio. Y es que quizá parte de la trampa a la que Brausen se enfrenta es la de querer salir de aquello que lo aprisiona al tiempo en que se obliga a mirar el panorama total de su circunstancia. Como ya el mismo Onetti dijera tiempo después de publicar *La vida breve*: “la paz es necesaria para el escritor... es malo estar angustiado por lo que pasa cada día. Escribir en estas circunstancias puede ser peligroso en cuanto lleva a dos posturas: o cruzarse de brazos y romper la pluma, o caer en el panfleto. Es una defensa pasiva o activa”.²⁷ No obstante, en su trampa pervive su salvación. De esta manera, Brausen hará brotar la conciencia y el deseo

²⁵ *Pathos* como sentimiento y emoción, en puente con *logos*, palabra, razón.

²⁶ “No me sería posible escribir el argumento para cine de que me había hablado Stein mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado; no me era posible olvidarlo, aunque me empeñara en repetirme que había jugado a mamar de él, de aquello”. (13)

²⁷ Juan Carlos Onetti, “La literatura. Ida y vuelta”, en *Réquiem por Faulkner*, p. 196

en el examen de cada línea del corte del pecho, un deseo no reducido al apetito sexual sino exponenciado al erotismo de la creación.²⁸

A tal abismo entrará Brausen, como Morfeo,²⁹ con la ampolla de morfina, de “reflejo alegre y secreto”. (17) Ampolla que puede adormecer una realidad para abrir, interiormente, otra. Y es que sólo Morfeo es capaz de reconfigurar, en lo desconocido del sueño, una cotidianidad conocida y envolvente, capaz de inducir a Gertrudis al simulacro de su propia muerte, de darle una “boca entreabierta y seca, casi negra, más gruesos que antes los labios, la nariz brillante, pero ya no húmeda”, (17) de suprimir por un momento, en su poder sedante, la referencialidad de una desgracia e incitar a Brausen a la posibilidad de una nueva dicha:

Antes de medianoche ella había vomitado, había llorado apretando contra su boca el pañuelo empapado en agua de colonia mientras yo le golpeaba suavemente un hombro, sin hablarle, porque ya había repetido, exactamente tantas veces como me era posible en el curso de un día: “No importa. No llores”. Mientras jugaba con la ampolla creía seguir oyendo, como manchas de ruidos antiguos que hubieran quedado en los rincones del cuarto, los sonidos resueltos, casi desesperados, con sus perceptibles matices de vergüenza y odio, que ella había hecho con la cabeza resignada sobre la palangana. (17)

Brausen estira la mano “hasta introducirla en la limitada zona de luz del velador, junto a la cama” (17) mientras oye “dormir a Gertrudis”, (17) para soñar desde la vigilia con “un viejo, un médico, que vende morfina” (17) y saber que “todo tiene partir de ahí, de él”. (17) Realidad nueva para la cual aquel líquido desarrollará a totalidad su “cualidad perversa, insinuada en su color, en su capacidad de movimiento, en su facilidad para inmovilizarse

²⁸ Diría Bataille: “La actividad sexual reproductiva la tienen en común los animales sexuados y los hombres, pero al parecer sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica”. Georges Bataille, *El erotismo*, p. 15.

²⁹ Morfeo es hijo de Hipnos (Sueño) y Nix (Noche). La relación entre sueño y noche marca la atmósfera de una poética de la creación. “Morfeo es, etimológicamente, el ‘hacedor de buenas formas’”. Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 70. El trabajo creativo de Brausen se da en modificar las “malas formas” (el pecho amputado) hacia las “buenas formas” (el sueño). Por ello, Brausen desciende, con la ayuda de la morfina, hacia un espacio de ensoñación poética que lo ayuda a recrearse. Entendido así, la morfina ya no actúa solamente sobre Gertrudis para aliviarla físicamente, sino sobre Brausen para auxiliarlo existencialmente.

apenas se sosegaba mi mano, y refulgir sereno en la luz *finjiendo* no haber sido agitado nunca”. (18) Morfina atravesada por la “luz tenue” –recordando a Zambrano– de una intimidad a punto de resurgir por la imaginación. La “limitada zona de luz del velador” *devela* la naturaleza de la morfina. Un Brausen-Morfeo que nace, al fin, de la tenue llama de la imaginación creadora sobre las formas de la desgracia. Ya a este grado de la trama se muestra la importancia de la imaginación enclavada no sólo en la vigilia y la realidad, sino en el descenso al sueño y el inconsciente en acceso a lo real; sitio a donde Brausen desciende a fin de buscar la zona de pureza que había perdido. Por supuesto, tal búsqueda no puede darse con las herramientas de la razón técnica cuyo trabajo sucede en la conciencia, sino con las armas de la ficción en el desmontaje de su *ser* en una fenomenología creativa.³⁰

De este modo, incitado a imaginar y con el poder que le otorga la morfina, Brausen retrocede en la espesura de su memoria a fin de reconocerse en su pasado y encontrar en él un vestigio con el cual poder construir un nuevo espacio. La morfina lo induce a la voluptuosidad de los sentidos, vía de acceso al inconsciente –como notara Georges Bataille.³¹ En consecuencia, de la evocación de una Santa María “real”: “sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río”, (100) construirá *otra* cuya referencialidad sea dada por la ambigüedad del recuerdo y el deseo. Espacio nuevo para ser él mismo alguien más en la identidad de otro hombre, libre de todo peso, encarnado en un médico: “no me interesaba

³⁰ La importancia del sueño tiene, sin duda, un pulso romántico del cual Onetti, en una modernidad degradada, se nutre. Ya para los románticos el sueño se vuelve una importante vía de acceso a lo profundo del ser en un afán por su desintegración encaminada a una reintegración, en contrapartida con las facultades racionales que la Revolución francesa mecanizaba en pos de una nueva realidad moderna. *Cfr.* Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1954.

³¹ *Cfr.* Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1994.

[su] pasado, su vida anterior a su llegada, el año anterior, a la ciudad de provincias, Santa María”. (19) Hombre *otro* que represente la posibilidad de contigüidad del *ser* de Brausen:

Díaz Grey debería tener los ojos cansados, con una pequeña llama inmóvil, fría, que rememoraba la desaparición de la fe en la sorpresa. Y tal como yo estaba mirando la noche de lento viento fresco, podía estar él apoyado en una ventana de su consultorio, frente a la plaza y las luces del muelle. Atontado y sin comprender, así como yo escuchaba el ruido de la ropa sacudida en la azotea de enfrente, el ritmo irregular de los ronquidos de Gertrudis y el pequeño silencio alrededor de la cabeza de la mujer en el departamento vecino. (23)

Desprevenido médico de provincia para el que Brausen haga entrar, de pronto: “una mujer en el consultorio como entraste tú y fuiste detrás de un biombo para quitarte la blusa y mostrar la cruz de oro que oscilaba colgando de la cadena, la mancha azul, el bulto en el pecho”. (18) Bulto que fue cáncer para representar después las “puntas demasiado abultadas” (42) de Elena Sala.

En suma, Brausen se reviste con la piel de médico, como si en esa nueva constitución tuviera ahora la facultad de salvarse a sí mismo en su papel de sanar enfermos. Médico que hubiera podido darse cuenta del tumor de su esposa antes de la fatalidad, o ser él mismo quien cercenara su seno. Médico que bajo el “como si” de la ficción recibirá los dos pechos de Elena.

La morfina, de este modo, funciona como vehículo que remueve unas ruinas para fundar otras, de una forma de muerte a una forma de vida, de una Gertrudis degradada a una Elena Sala suficiente para despertar el vigor perdido en un Díaz Grey; una Elena Sala que acude a su consultorio con la necesidad de la mentira (simiente de la ficción) para pedir ilegalmente una receta: “Así que era eso. ¿Pero qué puede importarme? Sufro, si es que sufro, porque la clave era algo que no puede importarme. Cocaína o morfina; tengo que adivinarlo”. (45) Tal vez aquella misma ampolla que otro médico le recetara a Gertrudis legalmente, y

que Brausen juega ahora entre sus dedos. Una ampolla de morfina implicada en tres cuadros de realidad.

La constitución de la morfina “inyectaré” –en metáfora de la que Brausen debía inyectar a Gertrudis– el orden real inmediato de Brausen y será ella la que le ayude a discernirla y descomponerla. Aquella ampolla lo introducirá al hueco de la mama faltante: carne que se pudre en un plano y sobre una mujer acabada, para renacer en la simetría de un nuevo erotismo. Morfina que obligará a Gertrudis, evocada de su retrato: “un poco tonta a fuerza de inmovilidad, fija en el final de su adolescencia, [de] perfil, hermosa y sin sentido”, (35) a esperar su turno: “en la antesala de Díaz Grey” (19) (ante-Sala de la ficción)³² donde desnude el torso tras un biombo con un: “espejo de calidad asombrosamente buena y una percha niquelada que daba a los pacientes la impresión de no haber sino usada nunca”. (19) “La misma Gertrudis bajaría del retrato para salvarme del desánimo, del clima del *amor emporcado*, de la Gertrudis gruesa y mutilada; vendría a guiarme la mano para escribir un nuevo principio, otro encuentro”. (37)

Insuflado Brausen con el poder de la transgresión, mantendrá abierta, desde las manos de Díaz Grey, la puerta de la ficción: “–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”. (40) Paso éste en donde Brausen se vuelve puente en tensión entre un narrador y otro, de Brausen en una primera persona al “libre albedrío” de Díaz Grey en una tercera persona sumergido aún en la ignorancia de su creación, obediente de una voluntad mayor que lo condiciona. Transición de una existencia a otra: viaje del *ser*.

³² “Elena-Sala-De Espera”, como viera Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 61.

En suma, la morfina –síntesis de la creación y la destrucción– le “muestra” a Brausen una nueva ciudad: “junto con el río y la balsa que atraca en la *siesta*”. (23) Viajero éste sobre la barca de un Caronte onírico,³³ se dirige de Buenos Aires a Santa María, de un estado de vigilia a un estado de ensoñación poética: las dos Santa María, la del recuerdo y la de la mentira.

Y es que el río, metáfora del tiempo, conecta a su vez que separa niveles ontológicos. Un río por cuyo cauce corre, tal vez, el mismo líquido violento y sedante de la morfina, corriente para la contigüidad del *ser*. Río como puente entre dos orillas: de la tierra de la desolación a la certeza de un territorio recién creado: las dos orillas del río Aqueronte. Río como flujo vital fuera del tiempo y a su vez hecho de puro tiempo, donde la existencia marca su devenir: “no te bañas dos veces en el mismo río, pues corrientes distintas fluyen por su cauce”, nos recuerda Heráclito.³⁴ Corriente que fluirá como la otra función del pecho perdido: amamantar. La morfina se encauza como río de leche, alimento para Santa María. Hay, de este modo, entre la leche y la morfina, un juego entre creación y destrucción. Ya el “agua dulce es la verdadera agua mítica”³⁵ en donde la morfina encarna la evanescencia de la imaginación poética. Por el estado líquido de la morfina viaja la evanescencia de la imaginación.

Pero la morfina es apenas el primer disparador de un orden cotidiano a otro simbólico. Brausen, demiurgo ahora, obligará a la ficción incitando el arribo de sí mismo a ese nuevo orden simbólico, escondiéndose en un medallón libre de valor monetario, es decir, libre de

³³ En la mitología griega, Caronte es el barquero del Hades que se encarga de cruzar las almas de una orilla del río Aqueronte a otra a cambio de las *monedas* que sus familiares colocaban debajo de sus lenguas. Cfr. Robert Graves, *op. cit.*

³⁴ Heráclito, Fragmento 91. En: Juan David García-Bacca (comp.), “Fragmentos filosóficos de Heráclito”, en *Los presocráticos*, México, FCE, 1979, p. 104.

³⁵ Georges Bataille, *El agua y los sueños*, p. 230.

una lógica racional utilitaria: “en un momento cualquiera yo pondré contra la borda de la balsa a una mujer que lleva ya, inquieta entre su piel y la tela del vestido, una cadenilla que sostiene un medallón de oro, un tipo de alhaja que ya nadie fabrica ni compra”. (23)

La importancia del medallón radica en ser portador de una imagen por la que viaja, entre los diferentes niveles de ficción, un Onetti, Brausen, Díaz Grey; un hombre, en fin, desconocido: “El medallón tiene diminutas uñas en forma de hoja que sujetan el vidrio sobre la fotografía de un hombre joven, con la boca gruesa y cerrada, con ojos claros que se prolongan brillando hacia las sienes”. (23-24) Por esta alhaja, un tipo de existencia se cierra y otra se abre en desemejante nivel de realidad, es decir, en distinta dimensión ontológica. Del medallón de Gertrudis que guarda días muertos de la felicidad de Brausen, y escondido éste en él, al medallón de Elena Sala que entraña a un hombre desconocido ya; hombre viajero de Buenos Aires a Santa María en la inconsciencia de una fotografía, petrificación de un momento libre del tiempo. Dimensión, por tanto, que va, en esta alhaja-semilla, de una mujer mutilada a otra de “grandes pechos”; (42) de un Brausen para quien tal objeto le resultara familiar desde hacía tiempo, a un Díaz Grey que viera “la cadena y el medallón, el repentino brillo del cristal sobre la diminuta fotografía” (42) sin memoria y sin reconocerse en la instantánea de alguien más y, sin embargo, extrañamente suya en su ajenidad.

De este modo, desnudo Brausen y con sus endebles armas imaginarias –que no por ello no reales–, sueña. Hombre con una vida cualquiera y una ruina cualquiera, no es un hombre cualquiera: porque en la imaginación radica su capacidad de transformarse.

Este acto de creación imaginaria es sin duda el primer paso para que Brausen pueda salvarse en la voluntad de *ser otro*. Y es que, si bien en la imaginación radica lo más humano

de nuestra condición, también yace lo sobrehumano.³⁶ Ensoñación poética por la que Brausen va de su condición cotidiana *terrestre* a la de un superhombre metafísico: *homo* de la ficción; *homo imaginans*.³⁷

La travesía que habrá de seguir Brausen será larga, informe y confusa, pues la piedra para levantar ficción será su propia carne.

De este modo, sus procesos de creación, vaivén de circunstancias, son “marejada de sensaciones”³⁸ que abren la conciencia y la alteran movidos por el deseo y la búsqueda, heridos por el miedo al fracaso y anhelantes de un triunfo que trascienda la propia incompletud. Porque crear significa dolerse, descenso, conciencia herida, pero también ascenso y lucha, intento por vencer la finitud y sus circunstancias: apelación a la totalidad y al concilio ontológico. A la creación le es inherente la esperanza y el fracaso. Brausen conduce el impulso de una imaginación recién descubierta que reclama su espacio, y a su vez es llevado por ella. Parafraseando a Gramsci, podría decir que Brausen imagina con: “el pesimismo de la inteligencia y el optimismo de la voluntad”.

Y es que, si extrapolamos la afirmación de Octavio Paz (“la relación entre sociedad y literatura no es la de causa y efecto”),³⁹ podemos leer en *La vida breve* que el paso entre realidad y ficción (Buenos Aires-Santa María) no es lineal, uniforme, ni acontece bajo las leyes de una lógica racional bien sistematizada –que no por ello carente de orden. La ficción

³⁶ Si el hombre adviene *ser* por y a través de la imaginación desde el pozo del inconsciente, éste se trasciende a sí mismo en el acto de transgredir su estructura fundamental. Fenómeno sobrenatural de la conciencia y la voluntad. Dos extremos de la naturaleza humana: raíz y fruto de este “olmo que da peras” (en diálogo con Octavio Paz). Cfr. Slavoj Žižek, *op. cit.*

³⁷ Término de María Noel Lapoujade para re-semantizar la noción de un hombre racional: *homo sapiens-sapiens*. *Homo imaginans I*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, La Fuente, 2015.

³⁸ En una poética del agua y la imaginación.

³⁹ Octavio Paz, “América Latina y la democracia”, en *Tiempo nublado*, Barcelona, Seix Barral, 1983 (161-188), p. 161.

eleva símbolos de tramas cotidianas en un juego ambiguo y doblemente problemático. La ficción es aquel: “oráculo de Delfos que no dice sino que da señales”.⁴⁰

Santa María se abre, en este proceso, como dimensión estética-sensible dominada por la síntesis y destrucción de la imaginación, única fuerza capaz de llevar la condición humana del grado ontológico “ser-en-el-mundo” al grado metafísico de la posibilidad: “ser(otro)-en(otro)-el mundo(otro)”.

Esta nueva “tierra” conquistada (fundación de la dimensión estética) comparte el misterio con la naturaleza del mito, vieja patria de la imaginación en su estado más primitivo donde perviven las claves del acto poético. Ya para los románticos: “nuestra imaginación es una oscura réplica de la gran fuerza creadora que ha formado el mundo”.⁴¹ Por ello, el arribo de Díaz Grey y Elena Sala a Santa María se da, no fortuitamente, en un “eterno mediodía”. Un mediodía no regido por el ciclo horario sino por el cenit solar: “Siempre en mediodía ella atravesaba el consultorio, iba a sentarse en la butaca junto a la ventana más alejada [...], imaginando ambos –porque los ruidos de la pequeña ciudad se aminoraban a aquella hora– que el piso del consultorio había ascendido a una altura imposible de soledad y silencio”.
(71)

Ascenso de un orden figurativo a un orden mítico, movimiento para el cual se juegan los hilos sensibles de la condición humana. Y es que ya Bachelard reconoce que al acto poético, es decir, creativo, le es inherente la verticalidad en contrapartida al tiempo

⁴⁰ Heráclito, Fragmento 93, *op. cit.*, p. 104. Por ello, el arte es conocimiento sin ser episteme.

⁴¹ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 201. Si ya la imaginación representa ese fuego primordial, Brausen al acceder a él, acude, por tanto, al “fuego común del universo”, como lo llamara Heráclito (Fragmento 89).

horizontal.⁴² Él es tiempo detenido, sol en su cenit, en cuyos extremos, abajo y arriba, se encuentra el descenso y ascenso del *ser*.

El mediodía de Díaz Grey significa el tiempo pleno, total, pues en su verticalidad todos los tiempos permanecen en uno solo: el instante, donde el presente se vuelve presencia; instante que implica “la manifestación de lo divino”.⁴³ Divino en tanto comunica con la sensibilidad mítica.

Si el río representa la horizontalidad que limita a Santa María, el mediodía viene a mostrar su carácter inmóvil. El río y el mediodía develan así las dos naturalezas de esta ciudad de provincia: la ontológica y la metafísica. Dialéctica en donde Brausen busca su totalidad escindida. Búsqueda que va del tiempo lineal y progresivo, donde su existencia está condenada a ir hacia adelante sin posibilidad del retorno para corregir aquello que *ahora* lo aprisiona, al tiempo cíclico propio del mito en su posibilidad metafísica,⁴⁴ eterno retorno en donde Brausen puede, como en el río de Heráclito, volver sobre sí mismo siendo otro y el mismo. Tiempo redondo exento del peso del pasado y de la Historia, significativo ahora para el rito de la existencia en su juego con la eternidad: “Ahi está el médico con la frente apoyada en una ventana; [...] mira un mediodía que nunca podría tener fecha”. (23)⁴⁵ En

⁴² Bachelard, “Instante poético e instante metafísico”, en *El derecho de soñar* [México, FCE, 1985]. Por supuesto, Bachelard se refiere explícitamente al poema y, aunque bien puede extrapolarse su sentido al acto poético creativo [*poiesis*], no deja de ser importante resaltar las significativas diferencias entre la poesía y la novela: el primero, género pre-moderno de aliento primitivo; mientras que el segundo se levanta como género racional propiamente moderno. Bachelard contrapone la verticalidad del poema a la horizontalidad de la prosa.

⁴³ María Zambrano, *El hombre y lo divino*

⁴⁴ Es decir, como “categoría específica de aquel modo de existencia; una existencia cuyo ser y realidad están dados por una ontología arcaica”. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, pp. 15-161.

⁴⁵ Lectura por demás atinada para ver el sentido de peso y ligereza en la existencia de un mundo abierto moderno vs cerrado del mito, es sin duda *La insoportable levedad del ser*, de Milan Kundera.

suma, el grado metafísico del *ser* lleva en sí la totalidad de una nueva susceptibilidad ética y estética.⁴⁶

El misterio de este nuevo rango de existencia metafísico es el de la suspensión de una referencia cotidiana inmiscuida en la inmediatez, por otra que apele a la totalidad. Movimiento donde radica el paso de una cotidianidad vivida como trampa a la posibilidad de salvación en un grado de vida autónoma.

De esta manera, el río metafórico que comunica una realidad de referencia directa (Buenos Aires) con otra suspendida (Santa María), rompe la linealidad de un tiempo profano y cotidiano para reconfigurarlo, dentro de sus “enérgicas corrientes que no se mostraban en la superficie”, en un tiempo circular y redondo, con un “mediodía de sol poderoso, disuelto en las calles sinuosas de Santa María” que “Díaz Grey estaría mirando a través de los vidrios de la ventana y de sus anteojos”. (23)

Tiempo a la mitad del día cuando Elena Sala visita a Díaz Grey, significa de este modo una nueva dimensión del ser, ficción de cara a la ficción en un sentimiento de existencia verdadera: “Estamos solos en este silencio [...], como acontecido fuera del mundo”. (72) Transgresión ontológica que repunta en las dimensiones de un solo hombre: “Era entonces como si yo pudiera verla –piensa Brausen–, como si yo me transformara en la curiosidad dominada del médico y la espiera abandonar el cuerpo, cruzar las piernas [...]”. (70)

El trabajo de habitar la ficción se torna esfuerzo por preguntarse si acaso es posible vivir de otra manera. La necesidad de fabularse, incitada inicialmente por el encargo del guion de cine –y a cada momento su creciente imposibilidad–, equivale a la necesidad del

⁴⁶Metafísica sensible (poética) que comparte semejanzas con una metafísica filosófica, pero cuyo pulso no es el de la razón idealista –en tanto adviene de las ideas– sino el de la razón tenue: *poiesis* de la creación y de la autocreación.

juego, al erotismo de *ser otro*, Díaz Grey y no Brasuen que imagine libremente: “[...] cuando estoy en libertad de imaginar el grosor de sus piernas y la intensidad del calor que tienen al cruzarse; cuando sin mirarla pero necesitando su presencia para poder hacerlo, agrego, modifico, exagero, suprimo, atenúo la forma y el peso de sus muslos aplastados contra el asiento, y pienso en los posibles brillos de la seda y el vello [...]”. (91)

Una ficción subordinada a su creador y, sin embargo, con el suficiente aliento de una autonomía que posteriormente será total: autopoiesis de fundarse a sí misma en el juego sensual –en tanto adviene de los sentidos– de imaginar desde la inconsciencia:

Entretanto, y sin que yo necesitara dirigir lo que estaba sucediendo o prestarle atención – mientras pensaba en dinero, Gertrudis, propaganda, o me empecinaba en colocar entre la mujer y Díaz Grey la materia inflexible del marido, tantas veces esfumado, tantas veces a sólo un paso, un detalle, una expiración del instante de su nacimiento–, Díaz Grey había seguido recibiendo las visitas de Elena Sala, había repetido cientos de veces el primer encuentro, esforzándose por no mirarle los ojos. [...] Así, sin variantes, una o dos veces por día, sin que yo tuviera que intervenir ni pudiera evitarlo. (63)

La espera de la ficción se vuelve el pulso que resguarda la omnipotencia de un Brausen atorado aún en su incipiente derrumbe. Espera donde la búsqueda por “el marido” de Elena Sala cobra el problema del referente como tensión entre realidad y ficción; es decir, como pugna entre exterioridad e interioridad de Brausen demiurgo; una exterioridad que lo invade con preocupaciones y una interioridad que significa descenso sobre sí mismo. Y es que como ya viera Josefina Ludmer: “Brausen se encuentra entre dos ‘lados’: su esposa y la nueva vecina; entre dos cortes, el del pecho y el de la pareja que cuenta la voz de la mujer; a todo lo largo del relato oscilará entre Arce –su otro nombre, que usa en el departamento contiguo–

y Díaz Grey, el personaje de su ficción”.⁴⁷ Dos lados que pueden leerse como los umbrales de su identidad, espacio siempre de en medio.

¿De qué materia levantar al marido?, ¿cómo construirlo en medio de la demanda cotidiana? La ficción pervive en la intimidad de Brausen, misma que mira hacia su dimensión ontológica profunda a la que difícilmente puede volver envuelto en el ruido de sus problemas:

Porque yo necesitaba encontrar el marido exacto, insustituible, para escribir de un tirón, en una sola noche, el argumento de cine y colocar dinero entre mí y mis preocupaciones. Y eran estas mismas preocupaciones las que me impedían escribir, las que me desanimaban y me distraían, las que me hacían extraer del ensueño, de las noches en blanco y de las repentinas inspiraciones de la jornada, fatalmente, al marido equivocado, inutilizable. Era muy difícil encontrarlo, porque fuese como fuese, sólo podía ser conocido en la *intimidad*. (64)

Por ello, el logro de “tenerlo”, última pieza para ejecutar una ficción total, le adviene no de una búsqueda en la conciencia, sino de espaldas a ésta, en la inconsciencia de la vigilia, en la tarea de atender su “propia pudrición”. Y es que, como fuerza de gravedad, la realidad “afecta” a la ficción, la atrae y la amenaza con su derrumbe: fenómeno propio de la dialéctica de la imaginación.

La exactitud íntima —entendida como precisión ontológica— del marido, radica en que dé el siguiente paso ya iniciado por Elena Sala (pasar de la antesala al interior de la ficción); es decir, en que su identidad resida en la mentira y el engaño:

No hay que burlarse de Lagos, medicucho [sentencia Elena Sala sobre su marido]; es más complejo, más inteligente, más difícil. Miente siempre, miente tanto, que sólo podrá llegar a saber quién es si le toca morir a solas. Y ya ni siquiera miente para mí; lo hace porque tiene miedo, porque está viejo, porque cada Lagos que inventa es una posibilidad. En último caso, una *posibilidad de Olvido*. (100)

⁴⁷ Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 26.

Por eso, la llegada ficcional del señor Lagos se da sólo posterior al atrevimiento de iniciarse como Arce en el departamento de “al lado” –el otro lado de la realidad. Es decir, en el abandono de su exterioridad inmediata en el ensayo de una existencia ficticia en su mismo nivel de cotidianidad: forma de hacerla suya. De este modo, Santa María cobra mayor envergadura en tanto su energía de creación se entrecruza con la de la autocreación: convertir su realidad en ficción.

Ahora bien, si el proceso de autocreación late a bajo pulso desde el inicio de la novela, es decir, desde la llegada de la Queca, no es sino hasta después de haber “concebido” a Díaz Grey, Santa María y Elena Sala, en medio del problema del referente por el marido y posterior a haber irrumpido en el mudo departamento H, que la necesidad de “presentarse” como *otro* ante su vecina, cobra realmente impulso: “Arce es, en adelante, lo que Brasuen no puede ser, un ‘él’ puro en ‘la realidad’”.⁴⁸ Finalmente, será en la *Queca* donde recupere la *teta* perdida de su mujer en su mismo nivel de existencia.⁴⁹

Y es que, a este momento de su vida y de la de Santa María, el despliegue de la conciencia, equivalente al desarrollo de su imaginación, ha calado en la identidad de Brausen, obligándolo a la ruina de sí mismo, del: “entretanto, soy este hombre pequeño, tímido, incambiable, casado con la única mujer que sedujo o me sedujo a mí, incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro”. (56)

⁴⁸ Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁹ Ya Josefina Ludmer pone ahínco en la relación simbólica entre *Queca* y *teta*, que va de una similitud fónica a una equivalencia simbólica: “[...] el asesinato de Queca, que puede representar este mecanismo en general, materializa específicamente la eliminación, a lo largo del relato, de la palabra ‘teta’ (Queca = tetá, no sólo por su semejanza fónica, sino por su posición-función en el espacio del relato), eliminación que, a su vez, está figurada en el motivo que abre *La vida breve*, el corte de la mama (teta) izquierda de Gertrudis. *Ibidem*, pp. 15-16.

Por el “espejo tenue” de su conciencia sensible,⁵⁰ Brausen repara en: “La vieja guardia; los malentendidos” de su existencia a pesar de la ficción, en saber 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 [...]. Tal vez todo tipo de existencia que pueda imaginar debe llegar a transformarse en un malentendido”. (56)

Anticipación casi inconsciente del futuro que le depara a su ciudad de provincia abrasada por las llamas. Y es que hasta aquel momento de su inventiva, la vida de Santa María parecía ir en paralelo a la suya, en una dimensión a la que sólo se arribaba imaginando, pero cuyo mundo poco “tocaba” su vida inmediata. La existencia de Díaz Grey no lograba la materialidad física para descender a la piel de Brausen. Es por ello que el aliento de la creación lo impulsa a la autocreación, a fabularse en su cotidianidad para transgredirla, a ser él mismo juntura entre ficción y realidad.

Fuera de casa, será su amigo Stein quien inicie la retrospección a los fracasos. Hombre maduro (o como diríase en “Bienvenido, Bob”: “era un hombre hecho es decir deshecho”), viene a representar casi el *alter ego* de un Brausen asceta: “como se burla Stein, por la imposibilidad de apasionarme y no por el aceptado absurdo de una convicción eventualmente mutilada. Éste, yo en el taxímetro, inexistente [...] símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas –no al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres–, nadie, en realidad”. (56)

Identidad la de Stein, por otro lado, casi contraria a la suya en una suerte de espejo de su imposibilidad: “–No es ascetismo, no estoy conformado para creerlo –rezongó Stein–.

⁵⁰ Siguiendo a María Zambrano (*El sueño creador...*), la “razón poética” conduce a una reflexión no directa sino ambigua, cuyo fundamento metafórico se da en un “espejo tenue”.

Hipocresía. O tal vez una viciosa degeneración del orgullo. Cualquier cosa complicada y repugnante puede ser la explicación”. (48)

Finalmente, la conciencia develada bajo la complicidad de la amistad y la noche, va de los juicios públicos de Stein: “nada me asusta más que estas series de pequeños fracasos [...]. Me refiero a los pequeños fracasos. Porque precisamente esta tarde yo había llegado a considerar con alegría mi fracaso general. El gran fracaso, el del individuo Julio Stein”, (54-55) al reparo interior de Brausen, a pensar en la trampa de su mujer no ya con el ímpetu de salvarla, sino con el instinto de la huida en pos de la propia salvación: “No quiero llegar si Gertrudis está despierta o acaba de dormirse [...]. No quiero soportar la imagen de Gertrudis tendida de espaldas [...]. Tenemos miedo de hablar; el mundo entero es una alusión a su desgracia”. (49-50)

En la soledad de la nocturna calle y tras haberse despedido de Stein, metido en la improvisada intimidad de un taxi, Brausen se vuelca a leer su realidad esta vez desde la claridad de la conciencia otorgada por la facultad creativa (“A esta edad es cuando la vida empieza a ser una sonrisa torcida”) (55) como necesidad casi inexorable de la autocreación.

En este reparo íntimo de saber que “hay cosas que puedo hacer y otras que no”, (49) se ve obligado a admitir, de una vez por todas y “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*”. (56-57) Despedida de las relaciones donde su identidad se socava; abandono de *ser* Brausen para comenzar una nueva vida en la bienvenida a un hombre más limpio, más atrevido; esta vez Arce. Ficción “hecha carne”. Identidad que habite su cuerpo para acudir “físicamente” a Santa María; y es que no podrá dejar de ser

totalmente “Brausen” mientras esté ligado a aquellas personas que identifiquen su vieja existencia. Ya los otros, inmiscuidos en su interioridad, le otorgan o le quitan *ser*.⁵¹

De este modo, cada logro en la ficción implica un fracaso en su cotidianidad –y viceversa–, lo cual supone, a su vez, una nueva posibilidad ontológica en su mismo nivel de realidad, es decir, otra forma de existencia, esta vez bajo la protección de Arce. Por ello, la soledad de Brausen no es la ausencia de otros; en tal estado, sus tensiones de poder latén con mayor fuerza. La pugna radica en la lucha contra aquellos otros dentro de sí: *otros* que son *yo* en *mi* multiplicidad. Brausen, solo, arde con sus demonios. Finalmente, los personajes ficticios no representan una ajenidad. Acaso como en los sueños, cada identidad nueva representa la alteridad del *ser* que sueña. Así como no soñamos con plenos otros sino con nos-otros, la creación nace de la mutliplicidad del *ser* que pervive en el “yo”. En la creación –reconoce Ludmer, “el relato pone en escena, en las visciditudes del personaje ‘autor’ (‘yo’), las mutaciones que debe sufrir para engendrar las otras instancias (personajes) de su narración: ‘él’, ‘ella’, ‘tú’, ‘ellos’”.⁵² De este modo, la ficción abre y se funda en lo múltiple del *ser*. Por la imaginación, la identidad de Brausen se despliega de lo uno a lo múltiple para retornar, finalmente, a una nueva unidad potencializada en distinto orden.

Por tanto, y con la sensación de su caída en un nivel ontológico, comienza en Brausen la necesidad de ser otro: “[sin saber] lo que hacía hasta que estuvo hecho”.⁵³ Necesidad que no le asiste esta vez en la cama del ensueño, sino en la toma de su *propia* corporeidad para la invasión del departamento de la Queca: visita a su “Naturaleza muerta”.⁵⁴

⁵¹ Cfr. Jean-Paul Sarte, *El ser y la nada*.

⁵² Josefina Ludmer, *op. cit.* p. 16.

⁵³ *Ibidem*, p. 58.

⁵⁴ “Brausen se *desplaza* al departamento-espacio contiguo, se *duplica* allí, se hace ‘otro’, *inverso*, se sale de su familia y de su trabajo, se hunde en la sordidez, el odio, el sadismo” Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 83.

De vuelta Brausen de su soledad de calle, evitando la llegada y a su mujer, sube – como quien baja– en el ascensor –acaso de su propio cuerpo– para encontrarse con que “el departamento de la Queca estaba abierto, el manojito de llaves (claves) colgaba en la cerradura, la luz del corredor entraba y moría contra las patas de una butaca y sobre el dibujo de la pequeña alfombra”, (56) cual si se tratara de nueva entrada a sus abismos que lo aguarda. Y es que la puerta abierta del departamento de al lado cobra especial sentido si lo leemos a la luz del símbolo del *ser*, el descenso y el ensueño. En palabras de Bachelard: “La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. [...], el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes. [...]. A veces, hela aquí bien cerrada, con los cerrojos echados, encadenada. A veces hela abierta, es decir, abierta de par en par”.⁵⁵ Ya Brausen, como un Eneas de Buenos Aires, se le presenta la entrada a sus ínfimos en momentos específicos y con claves específicas.⁵⁶

Quieto, por tanto, en la orilla de su “acantilado”, “el aire del departamento vacío me dio una sensación de calma, me llenó con un particular, amistoso cansancio, me indujo a recostar un hombro en la puerta y a entrar, lento y en silencio”, como si fuera éste el llamado a la aventura del héroe,⁵⁷ la suave atracción a un nuevo aire para alejarse de aquel aire

⁵⁵ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 193.

⁵⁶ Recordemos que Eneas, en la tradición latina, representa el viaje del héroe por sí mismo a través del sueño a fin de hallar la totalidad de su *ser* perdida. Esto derivado de que el sueño (Morfeo) revela a los mortales los secretos de la divinidad. Asimismo, para poder descender a los abismos de sí, debe encontrar las entradas precisas que lo conduzcan hacia su interior. De este modo, Santa María se funda en la metáfora del espacio interior de Brausen.

⁵⁷ En la conceptualización de Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*.

enrarecido de su habitación, de un Buenos Aires asfixiado.⁵⁸ Porque como bien señala Ludmer: “entre el buen aire del departamento contiguo y Santa María se teje la ficción”.⁵⁹

Finalmente, ¿qué penetra Brausen? Él abre el otro espacio (el otro lado suyo) para leer aquella parte en donde ha sido siempre Juan María Brausen. Porque el departamento contiguo no es sólo otro sitio distinto al suyo. Tal espacio aparece como la antítesis de su realidad: la habitación del “mundo loco”, en contrapartida a su mundo común, ordinario y carente de sentido, es decir, carente de sensualidad. Aquel lugar mudo de al lado, el H, el cual se cruza imaginando –descendiendo–, representa el pozo de la locura: vía de acceso a los estratos más profundos de la imaginación, donde anida el misterio de la interpretación y, por tanto, de la creación. En tal poética, el silencio (departamento H) tiene el símbolo del espacio en blanco para comenzar de nuevo.

La puerta abierta del departamento de la Queca manifiesta el umbral abierto para el descenso a la sensibilidad voluptuosa. Descenso como caída sobre la *teta* perdida. “Mi caída crea el abismo”, diría Bachelard.⁶⁰ O en nociones de Heidegger, diría que tal descenso recrea simbólicamente la *caída* propia del *ser*, su estado de yecto, en el cual Brausen se encontrará ontológicamente desnudo. “Arrojado”, de este modo, al umbral sensorial del inconsciente, acudirá a la desintegración más profunda y radical de su *ser* para poderse crear *otro*: Arce. Será en la breve pausa de no-ser en la que se enfrente a la necesidad de volver a interpretar lo que mira, crearse de nuevo un mundo: ya no Buenos Aires sino Santa María. Cruzar

⁵⁸ “El pecho dejó, además, aire vacío y otra metáfora sustitutiva transforma el aire en uno de los elementos fundamentales de *La vida breve*. El aire del departamento vecino no solamente está poblado por la mujer, los objetos que trajo consigo y sus visitantes; en ese espacio habita un aire “bueno”, benigno, que alimenta la ficción; ese aire está saturado de personajes fantásticos: los ‘ellos’ que alucina la mujer de al lado ‘Son de aire’”. Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 121.

significa descender, es decir, pérdida de conciencia: aniquilación de los valores éticos sobre el mundo.

La habitación vecina a la suya, por tanto, será el espejo inverso de su condición;⁶¹ repentino refugio que lo invita a la calma para tomar aliento: “Aspiré aire hasta que sentí que se me cerraba la garganta y que mi cuerpo entero quería abandonarse a los sollozos que había estado postergando en las últimas semanas”. (58) Si al inicio de la novela Brausen imaginaba el “mundo loco” al otro lado de la pared, el comienzo de la autocreación radica en penetrar tal espacio en una constatación de lo imaginado. Es decir, puede ser ahora habitado en su calidad de invasor, examinado y corroborado en cada parte: “calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de una *vida breve* en la que el tiempo no podía bastar para *comprometerme, arrepentirme o envejecer*” (59) (primera alusión a “la vida breve”), como si se encontrara, acaso, en el vestíbulo de su propia transformación, en la Ante-Sala de sí mismo.

Brausen se vuelve un buscador orgánico⁶² dentro de un cuadro de materia muerta. Él, al inspeccionar aquel “mundo loco”, como escuchara a Queca nombrarlo, examina el suyo: “contra la pared, con el cuerpo torcido, apoyé la oreja en el muro y busqué el silencio, con los ojos cerrados; dejé de respirar un momento hasta estar seguro de que había oído a

⁶¹ En una suerte de *Alicia a través del espejo*. Recordemos que, en tal obra, la lógica racional ha sido trastocada a lo que pareciera ser un absurdo; no obstante, ese nuevo orden no carece de sentido, sino que posee uno propio. De igual manera, Brausen, al entrar a la habitación de la Queca, en una imagen contraria a la suya, encuentra la respuesta para modificar su mundo que, de principio, le parecía inalterable.

⁶² El organicismo es una filosofía y una poética que concibe el mundo natural como una totalidad cuya semejanza con el mundo humano se da a través de la imaginación como medio que revela: “la totalidad de las posibilidades existenciales del ser humano como unidad”. (Cfr., Francisco La Rubia Prado, *Unamuno y la vida como ficción*, pp.11-13). Sin duda, es Unamuno, con *Niebla*, el mejor exponente de esta posición, en donde el creador (Dios) cobra existencia en tanto despliega su facultad creadora y es reconocido por su creatura. Entendido así, Brausen, demiurgo de Santa María, se revela a sí mismo en su búsqueda y creación. No obstante, hay en la obra onettiana significativas diferencias de la de Unamuno. Tal vez la más importante de ellas radique en que, para Onetti, creador y creatura se hallan en un mismo nivel existencial sin dios alguno.

Gertrudis suspirar y moverse, para obtener la visión de mi departamento en sombras”. (59) Recámara inversa de Queca para entrar al otro sueño, al de la ficción renovada y en asalto directo a la realidad: “la gran cama, igual a la mía, colocada como una prolongación de la cama en que estaba durmiendo Gertrudis [...]”. (59) Continuidad de la intimidad onírica. Ya el sueño que es iluminado por la conciencia se vuelve sueño erótico, esto es, creador, el cual conduce a lo que María Zambrano llamara “despertar trascendente”.⁶³ Así, desde el “otro lado” de la conciencia, Brausen se examina para conquistar luego el umbral del inconsciente.

De este modo, en la naturaleza muerta acaso de sí mismo, pintura tal vez de autorretrato, Brausen reconoce los gestos de su interioridad: “[...] me inmovilicé frente a mi cara en el espejo, distinguiendo apenas el brillo de la nariz y la frente, los huecos de los ojos, la forma del sombrero. Luego dejé de verme y contemplé, sola en el espejo, libre de mis ojos, una mirada chata, sin curiosidad, apacible”. (59-69) Una naturaleza muerta equivalente a la muerte de su plano real de vivencia cotidiana. O bien, como viera ya Josefina Ludmer: esa otra naturaleza muerta viene a representar, de algún modo, el pecho cortado de Gertrudis.⁶⁴

Finalmente, la habitación de la Queca significará el espacio de su nueva trama interna; naturaleza exánime que dé paso a la renovación: materia prima de una salvación definitiva en el orden de la autoficción cuando, resuelto, llame a su puerta para presentarse como Arce empujado por “el placer y la necesidad de mentir”. (89)

Y es que mientras su esposa “pareció haber extraído la superstición y la esperanza de que volvería a ser feliz con sólo dar un paso o dos hacia atrás, [mientras parecía] sentirse

⁶³ María Zambrano, *El sueño creador*... p. 57. Esta concepción del “sueño creador” surge, sin duda, con Novalis, quien lleva las funciones del sueño a una capacidad creadora en tanto se mira como medio donde la imaginación trabaja más libremente como sueño erótico. Cfr. Albert Béguin, *op. cit.*

⁶⁴ Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 22.

segura de que todo volvería a ser como antes si lograba acomodar las circunstancias y forzar su *sensación* para retroceder en los años y vivir, remedando el recuerdo, los días de Gertrudis con dos senos”, (65) Brausen se arrancaba del sueño para: “aceptar el repugnante comienzo de la jornada”. (66) Es decir, mientras ella evocaba a “una Gertudis joven y entera [tratando de] refugiarse en el pasado”; (66) él, el asceta creador de Díaz Grey, Santa María y Elena Sala, se esforzaba en salvarse hundiéndose en su propia miseria, yendo de frente a ella para preparar, después de la invasión y visita a la naturaleza muerta de su abismo, su propia muerte y resurrección; de frente a la pudrición definitiva de *Juan María* Brausen y toda su estripe, para renacer en un *Juan María* Arce engendrado desde la pudrición de su creador.

De este modo, el pasado significa para Gertrudis una salvación en tanto desde la “vuelta al olor familiar”, (68) puede “concebir un futuro, una felicidad sorpendente, porque estaría basada en su mutilación, una victoria sobre un desconocido [...] para el cual la mutilación habría de significar, sin perversidad, la cualidad irresistible de su cuerpo”. (69) Sin embargo, para Brausen el pasado representa la raíz de su desgracia.

El trabajo de autocreación tiene así la complejidad de abrir los niveles ontológicos de Brausen por el cual acude al desmontaje de su composición ontológica. Ya la autocreación implica penetrar los abismos del *ser*. Es un descenso al inconsciente hacia el “fuego común a todos”.⁶⁵ Entendido así, el descenso al *ser* significa un arduo proceso de deconstrucción no sólo de sí mismo como individuo sino del mundo desde donde se ha advenido *ser*, es decir, interrogar el fundamento ontológico de la realidad, entendida ésta como la institucionalización de imaginarios.⁶⁶

⁶⁵ “Para los despiertos hay un Mundo común y uno; los dormidos se vuelven cada uno al suyo”. Heráclito, Fragmento 89, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁶ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*.

El proceso de autocreación conlleva, en consecuencia, un mecanismo de complejidad mayor al deshilar el tejido de lo humano en la posibilidad de *otro* modo de vida, de otra trama de realidad. El nuevo hombre, Arce, habitante de un cuerpo físico sobre un muerto Brausen y dotado con la fuerza de la invención (imaginación y voluntad)⁶⁷, viene a poner, en consecuencia, en *jaque* el sentido de la realidad y la ficción, sus fundamentos ontológicos y metafísicos. La existencia de Arce tiene de fondo un cuestionamiento sobre cuál es la naturaleza humana y cuáles sus posibilidades, de qué está “hecho” el mundo en que vivimos. Desde esta ensoñación poética –o sueño erótico– Arce apelará a la salvación.

Así bien, hay en el proceso de autocreación de Brausen como Arce, al menos tres momentos; etapas de transición que implican modos en los que el *ser* padece su transformación y en los cuales la existencia se juega toda: 1) la muerte del *ser* de Juan María Brausen; 2) el No-Ser; 3) el proceso del advenimiento de *ser* de Juan María Arce.

Brausen, enfrentado consigo mismo y ante el abandono de su esposa en su vuelta a Temperley con su madre, se aproxima a su muerte. Una muerte simbólica, sin duda, pero no por ello sin trascendencia “real”. Se trata de una muerte ontológica, de “dejar de ser” voluntariamente. Suicidio del héroe con la previsión de la resurrección. Previsión no del todo consciente en la claridad del pensamiento, pero sí vislumbrada en el deseo de salvación.

Tiempo previo a su muerte será medido en “quincena”, es decir, en tiempo capitalizado, cuantificado por el pago y el despido. Quincena para la que: “había deseado y temido el cheque que acompañaría el despido, los ciento veinte días de inconsciencia, de

⁶⁷ “La imaginación y la voluntad que podrían considerarse antitéticas, en realidad son estrechamente solidarias: dialécticas. Sólo se quiere lo que se imagina ricamente [...] Cuando se vive un ensueño de la voluntad, el tiempo adquiere una realidad material.” Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, FCE, 1991, pp. 14-31.

estar conmigo mismo y a solas en las calles donde se movía el viento de primavera, detenerme, por fin, a pensar en mí”. (75) Tiempo para el cual lo único importante habrá sido: “mi cuerpo echado en la cama, mi cara levantada contra la pared, con la boca abierta para que no me molestara el ruido de la respiración, el dolor en la espalda y la cintura [síntoma de cargar su propio peso], mi oreja recogiendo las voces y los ruidos del otro lado de la pared” (77-78) y la evocación del: “consultorio en la ciudad junto a un río”. (77) Es decir, lo único importante eran el “mundo loco” y el “mundo de Santa María”. Los dos extremos de su dialéctica creativa: su cotidianidad inmediata y su desapego total; o lo que es lo mismo, el extremo ontológico y el metafísico.

“El último día de la quincena” tendrá la equivalencia del último día de ser Brausen y de la resolución de su aniquilamiento. De la conciencia tenue y aún escondida, pasará a la conciencia de la voluntad, a despertar y saltar “de la cama, repentinamente sudoroso, estremecido por el odio y la necesidad de llorar. Era como si acabara de despertar de una pesadilla de quince días”. (81) Esta conciencia reflexiva reclama su espacio:

Me acerqué a la luz del balcón para mirar la hora; necesité pensar en la fecha de aquel día, en la calle de la ciudad donde estaba viviendo, Chile al 600, en el único edificio nuevo de una cuadra torcida. “San Telmo”, me repetía para concluir de despertar y ubicarme; en el principio del sur de Buenos Aires [...]. ‘Aquí estoy’, dije, creyendo que comprendía lo que nombraba. (82)

Cuestión de gran relevancia, por otra parte, es que sea “la risa enternecida” (81) de la Queca la que lo sacuda y despabile; es decir, que sea el “mundo loco” tras ese otro lado de la pared el que lo despierte con la fuerza de su atracción.

Tras “meditar un rápido adiós a Gertrudis, como el saludo a una bandera, símbolo del país del que me expatriaba”, (83) Brausen se presentará al otro lado de su realidad en el mudo departamento H: “Soy Arce. Vengo de parte de Ricardo. Ricardo debe haberle hablado de

mí”, (84) para saber que el rito de la mutación ontológica ha iniciado: “Ahora yo también estoy adentro del escándalo [...]; inmóvil, cumplo mi tímida *iniciación*, ayudo a construir la fisonomía del desorden, borro mis huellas a cada paso, descubro que cada minuto salta, brilla y desaparece como una moneda recién acuñada, comprendo que ella me estuvo diciendo, a través de la pared, que *es posible vivir sin memoria ni previsión*”. (87)

Moneda “recién acuñada” con la que no se puede comprar pan ni agua; moneda como aquella que se coloca debajo de la lengua de los muertos para pagar a Creonte el viaje de ultramar, el del otro mundo. ¿Y es que no acaso la dimensión metafísica busca su totalidad en la pulsión de muerte?, ¿no acaso ve en ella la universalidad lograda? No la muerte en un sentido biológico sino existencial. Como viera ya Freud: la pulsión de muerte es la tentativa del hombre por recobrar su inmensidad perdida.⁶⁸

Del impacto de las recientes sensaciones que trae consigo el nuevo espacio: “respiré otra vez el aire de la habitación, me bastó separar los dientes para que acudiera y me llenara”, (88) Brausen/Arce obtendrá la materia prima para una nueva atmósfera vital.⁶⁹

Por todo esto, el “rito de iniciación” implica a su vez el entrecruce de dos energías que hasta entonces corrían paralelas: la de la creación y la de la autocreación, nutriéndose una a otra. El nuevo acto amoroso con la Queca traerá consigo, bajo la *petit mort*, el choque de los planos realidad y ficción. Erotismo, finalmente hecho carne, como la comunión de dos mundos en un solo individuo: “La apreté, seguro de que nada estaba sucediendo, de que todo era nada más que una de esas historias que yo me contaba cada noche para ayudarme a

⁶⁸ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

⁶⁹ “Arce es una sinécdoque de Brausen, una parte en relación de contigüidad; Arce es, además, el antibrausen. No como Díaz Grey, el complemento desplazado que podía colmar sus carencias en el interior del primer sistema: dinero, trabajo, una mujer completa, sino su negativización absoluta, la otra ley: antidinero, antiamor, antitrabajo”. Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 108.

dormir; seguro de que no era yo, sino Díaz Grey, el que apretaba el cuerpo de una mujer, los brazos, la espalda y los pechos de Elena Sala, en el consultorio y en un mediodía por fin”.
(90)

Y es que el mundo de la prostituta significa el mundo de lo sensible. Queca, liberación del acto sexual, encarna las puras sensaciones; es decir, la voluptuosidad. No por nada Bataille encuentra en ello el vehículo de la felicidad: “La vida le propone al hombre la voluptuosidad como un bien incomparable –el momento de la voluptuosidad es resolución y deslumbramiento–; es la perfecta imagen de la felicidad”.⁷⁰ Queca, representación lejana ya de la teta de Gertrudis, recobra lo que aquella mujer mutilada había perdido: una dimensión erótica; es decir, imaginativa y sensible. Desde esta base sensorial, Brausen podrá crear bajo la poética de la felicidad de la sensualidad, no reducida ésta al acto sexual, sino exponenciada al erotismo de imaginar, de incidir a voluntad no sólo sobre la realidad sino sobre lo que quiere sentir e interpretar de ella. Felicidad, erotismo y literatura tienen un mismo vaso comunicante: las sensaciones; es decir, la imaginación. Por ello, la sentencia “mundo loco” por parte de la Queca al inicio de la novela es, como ya notara Elena M. Martínez, una anticipación del mundo del carnaval.⁷¹ Preludio de su transformación.

En consecuencia, Brausen sentirá la invitación a la resurrección al “penetrar” diariamente el departamento de Queca: “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 plumón, en

⁷⁰ Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, p. 82.

⁷¹ “‘Mundo loco’ es una frase inconexa que rompe las expectativas del lector, frase que se refiere al carnaval: mundo al revés o mundo (loco) abreviado”. Elena M. Martínez, *Onetti: Estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid, Verbum, 1992, p. 104.

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”. (141-142)

Gracias a este entrecruzamiento ontológico, la resolución del marido advendrá desde la intimidad antes anhelada:

En cuanto a mí, sólo podían convenirme el júbilo y la inocencia, la voluntad de no pensar, sacudirme de los hombros el pasado, la memoria de todo lo que sirviera para identificarme, estar muerto y contribuir a la perfección del mundo con el marido exacto de Elena Sala, un hombre ansioso, mitómano, indeciso, un hijo inmortal de mi pasada desdicha y de los vientres de Gertrudis y la Queca. (83)

Marido que lleva por nombre otro cuerpo de agua: Lagos. Un Lagos que ha arribado a Santa María por tren y no por el río –“a traición”, (92) como pensara Brausen–, evitando el viaje de su cuerpo de agua estática por el de uno en movimiento. Dicho de otro modo, *Lagos* arriba directamente a la ficción sin Ante-Sala, sin tiempo: un lago nunca fluye.⁷²

Pero también se llama Horacio, como Horacio Flaco de la antigua Roma que hiciera del *carpe diem* una forma de vida, esto es, una filosofía de finitud y vida propia lejos de cualquier hedonismo; “lejos del mundanal ruido” –dijera luego Fray Luis de León–, entendida como el retiro del ruido de la impropiedad.

Tal es el marido de aquella “Elena Sala de Espera” que sorprende a Díaz Grey mirando: “desde las ventanas del consultorio [...], la plaza con su pedestal blancuzco [...] en el centro del paisaje desierto próximo e irreal como el tema de un sueño”. (91) Marido que le confía de una vez por todas cuál es la enfermedad por la que Elena Sala lo buscó: “usted

⁷² Bajo una poética del agua, podemos contraponer la imagen del lago como agua estática con aquella del río como agua en movimiento, especialmente en el símbolo del río de morfina en tensión con el río de leche del pecho perdido.

tenía que decirme algo sobre la enfermedad de su esposa. / –Es verdad, perdóneme –responde Lagos. Puedo resumirlo en una frase ya que parece interesarle. Mucho le agradezco... Se trata del recuerdo”. (99)

La ficción “desciende”, finalmente, a la “realidad” en la piel de Brausen–Arce, y viceversa, en procurar: “seguir siendo Arce en el departamento de la Queca y seguir siendo Díaz Grey en la ciudad al borde del río. [Hombre que] subsistía en la doble vida secreta de Arce y del médico de provincias”. (144) Dos ficciones en distintos niveles.

Pero no sólo la ficción logra descender a la realidad; por tal juntura, la realidad también “contamina” a la ficción al impregnar a aquella dimensión metafísica, hasta entonces aislada y universal, de la “mundanidad del mundo” de la cotidianidad de Brausen. La realidad afecta así ontológicamente el grado metafísico de la ficción. Movimiento éste para una posterior dialéctica de la salvación enclavada en la dialéctica de la imaginación.

Dicho de otro modo, la naturaleza metafísica de Brausen –concretizada en Díaz Grey– hecha de hebras del mundo del mito –apelación al infinito, a la totalidad y al desapego–, se verá alterada por la condición óptica cotidiana, la finitud y la temporalidad.

La llegada del señor Lagos trae consigo, de este modo, el mal de la condición humana del que la dimensión metafísica de la imaginación había querido librarse: el recuerdo. Incidencia por la cual, aquella Santa María comenzará a tener historia, a avanzar lineal en su circularidad y a tejer, por tanto, sus propias trampas con su equivalente peso: “Díaz Grey pensó en la cantidad de *recuerdos* que cabían y que formaban para Elena Sala el *recuerdo* del hombre desaparecido. Pensó en su propia pobreza, se reconoció abandonado por la vida en aquella ciudad de provincia, *hombre sin recuerdos*”. (99)

Significativo es que, si Brausen fue alguna vez desechado del mundo mercantil-utilitario por Macleod en un bar, Díaz Grey le da la bienvenida a Lagos en *otro* bar. Resemantización de un espacio en la apropiación de un nuevo orden: el orden imaginativo; es decir, el bar ya no representa un espacio público sino interior.

La necesidad de las drogas contagiada por el hasta entonces ajeno Óscar Owen (quien, “como podía habernos contagiado una enfermedad, nos transmitió esta costumbre”) (97-98) destará una nueva trama, compleja y otra, en el orden de la ficción: la trama de Díaz Grey. La morfina, de este modo, se desplaza a un nuevo significado: la adicción. Si Díaz Grey representa la dimensión metafísica en su eterno retorno, Óscar Owen simboliza la enfermedad del tiempo lineal y la memoria. Enfermedad que significa para la ficción “el terror a la historia”, por decirlo en términos de Mircea Eliade,⁷³ pero también significa la necesidad, por parte de los “personajes ficticios”, de volver a las puertas de la percepción, al umbral desde donde fueron concebidos.

Esta nueva compenetración ficción/realidad, realidad/ficción marca así el rito de iniciación, la aceptación a la aventura por parte de Brausen a la destrucción de sí mismo: “Entonces sacudí la cabeza para despedirme de las innumerables llagas sacras, ronquidos y sudores brausenes que me habían precedido, de los periódicamente repetidos Juan, José, Antonio, María, Manuel, Carlos Brausen que iban de hueso a polvo, disueltos bajo humus y gredas de Europa y América”. (110-111)

Y aquí el papel de la Queca es medular en tanto ella “invita” a Brausen a su pasado (Montevideo) para: “tener que convencer[me] de que uno no estaba allí, que absolutamente nada de uno se conservaba en las calles, en los amigos; leer los diarios y no encontrarse, ni

⁷³ Cfr. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*.

siquiera en la tipografía, en los defectos de compaginación”. (184) Viaje al pasado para aniquilarlo en la perspectiva de un nuevo futuro y un nuevo hombre. Arce viaja a Montevideo para que el escondido Brausen pueda reconocer la raíz de su desgracia y darse cuenta de que tal tiempo ya no le pertenece. De este modo, lo que para Arce significa un viaje, para Brausen manifiesta el retorno como partida. Movimientos que se contraponen en la dialectica de una incipiente autocreación. La Queca funge así como el vehículo sensible de tal travesía.

Por ello, después de una larga convivencia con la Queca y ellos –sus demonios–; del revólver recién comprado para la hora del crimen para asesinar a su amante Ernesto (“me voy a sentir dueño del mundo con el peso del revólver contra la pierna; voy a entrar a la fuerza, esperar al tipo y matarlo”); (120) de “recolectar pedazos de vidrio y hierro, de tornillos y muelles una vez por semana”; (107) de la imposibilidad de la seducción con Gertrudis: “fundamentalmente porque ya no podemos *jugar*”; (130) de su inminente despido y del estallido de la tormenta de Santa Rosa tan anhelada desde el inicio de la novela; Brausen dará lugar a su “muerte” en la anulación de su *ser* en un grado ontológico que tendrá la peculiaridad de manifestarse como la anulación de su dimensión ética, es decir, de quedar fuera de la elección y valoración: “Era el tiempo de la espera, de la infecundidad y el desconcierto; todo estaba confundido, todo tenía el mismo valor, idénticas proporciones, un significado equivalente, porque todo estaba desprovisto de importancia y sucedía fuera del tiempo y de la vida, ya sin un Brausen que aquilatara, todavía sin un Arce que impusiera el orden y el sentido”. (200) Porque él sabe que la “verdadera vía de salvación y el crimen perfecto” no se encuentra en aquel recetado por Stein,⁷⁴ puesto que “yo no quería fregarme

⁷⁴ “Es así: el penitente alquila una pieza en un hotel, envía a alguien a comprar ropa. Toda la ropa, incluyendo zapatos, sombrero, pañuelos. Nada se salva cuando sudamos desgracia. Hay que hacer una fogata con la ropa vieja, es necesario destruirla; no por amor al prójimo, sino porque es seguro que el traje arrastrará a su nuevo

ni quitarme manchas ni ocultar lo sucio con una lechada; [n]o quería disimularme”; sino en buscar “mantenerme despierto y tenso, [en] nutrir a Arce con mi voluntad y con el dinero [...] como si, muerto, mi descomposición alimentara una planta; [en sostenerlo] con los cien billetes verdes, con la frecuentación de la Queca [...]; [en sostener] a Arce por medio de Díaz Grey”. (192) Por ello, dicha “muerte” implica la minimización de su dimensión estética. Dimensión que deberá ser reabierto por el nuevo *ser* (Arce) al verse obligado a dar significado a lo que siente. De este modo, ética y estética se engarzan con implicaciones mutuas.

Una muerte así significa un remedo al estado de inmanencia que se encuentra libre de todo dilema en el abandono de la conciencia y el tiempo. Se trata de la pulsión de muerte que desciende a la membrana entre lo real y la realidad para trasladar la naturaleza del mundo del mito –vieja patria de la imaginación más primitiva– a la finitud de la propia “carne”: “Yo, el puente entre Brausen y Arce, necesitaba estar solo, comprendía que el aislamiento me era imprescindible para volver a nacer, que únicamente a solas, sin voluntad ni impaciencia, podría llegar a *ser* y a *reconocer*”.

La pulsión de muerte impulsada por la voluntad significará nueva pulsión de vida: Eros y Tanathos. “Libre de ansiedad, renunciando a toda búsqueda, abandonado a mí mismo y al azar [...], me disolvía para permitir el nacimiento de Arce”. (202)

De este proceso de anulación existencial saldrá con la ayuda de la misma ficción: “Hasta que en la tarde de un domingo Díaz Grey vino a librarme de la obsesión, hizo por mí

dueño y nos perseguirá. Conozco ejemplos categóricos e impresionantes, sé de ropas perseguidoras que atravesaron continentes para devolver su veneno. Basta con un roce. Destruída la ropa vieja, en nuestro poder flamante amo y accesorios, es necesario, con perdón de vuestros oídos y de la ocasión, darse un baño muy caliente y beberse un vaso de sal inglesa. Aunque pueden admitirse variantes, de acuerdo con las particularidades idiosincrasias. El penitente duerme, despierta con una sonrisa, se engalana y se echa a vivir, tan nuevo como un recién nacido, tan ajeno a su pasado como al montón de cenizas que deja tras de sí. Puedo empeñar mi palabra”. (191-192)

y por él lo que yo no podía hacer, saltó un año de su tiempo, abandonó Santa María como si se cortara un brazo, como si fuera posible alejarse de la ciudad de provincia y de su río, colocó a Elena Sala en un pasado que no iba a suceder nunca”. (206)

Será al término del mal tiempo de la tormenta, del “fin del mundo”, cuando sienta cómo “la soledad iba extendiéndose dulcemente hacia el balcón hacia el momento en que me obligaría a mirarme, aislado, desnudo y sin distracción, en que me ordenaría actuar y convertirme mediante la acción en cualquier otro, en un tal vez definitivo Arce que no podía conocerse de antemano”. (218) El proceso de mutación: “Aquí estamos, aquí está este hombre recién nacido de quien sólo conozco por ahora el ritmo de las pulsaciones y el olor del pecho sudado”, (222) se cumplirá, no obstante, sólo mediante el crimen como acto resuelto de su nueva dimensión ética alcanzada en su ya creada y habitada dimensión estética: “no seré yo quien la mate [a Queca], será otro, Arce, nadie”.⁷⁵

Curiosamente, el crimen que vendría a rematar el proceso de autocreación, abre un nuevo fenómeno: el de la transmutación por el que Brausen/Arce “transita” a Santa María en huida de la ley. Tras el deseo de matar a Ernesto primero y no lograrlo, (111) a la Queca después⁷⁶ y a la postre su fracaso –Queca morirá a manos de Ernesto–, comenzará un nuevo viaje: acudir de Buenos Aires a Santa María; es decir, el viaje de la realidad a la ficción.

Sólo Brausen hecho Arce –esto es, ficticio–, puede penetrar “realmente” su mundo imaginado. De igual manera, autónomo Díaz Grey y libre de Brausen, lejos ya de representarlo y exento de la trampa de su creador –en tanto se ha vuelto “presa” de la trampa

⁷⁵ “No sabía cuándo, no me interesaba averiguar por qué, yo iba a volver al departamento de la Queca y mataría al hombre, Ernesto”. (220)

⁷⁶ “Puedo matarla, voy a matarla. Era la misma sensación de paz que había sentido al entrar en el cuerpo de Gertrudis cuando la amaba, la misma plenitud, la misma corriente embravecida que apaciguaba todas las preguntas”. (172-173)

de sí mismo—, emprenderá la huida a Buenos Aires tras crímenes “ficticios” cometidos en Santa María; es decir, irá de la ficción a la realidad. Movimientos que significan a su vez viajes en la transgresión ontológica de la realidad y la ficción conectadas por un solo acontecimiento: el carnaval. Vía para los viajes del *ser*.

Capítulo 3. Dimensiones ontológicas: los viajes del ser

Somos la presa, el cazador y la trampa.
Silvio Mattoni⁷⁷

Tras la agonía de un Brausen: “resuelto a suprimir a Díaz Grey aunque fuera necesario anegar la ciudad de provincia”, (221) de: “sostener a Arce a través de [éste]” (192) (ficción sosteniendo a la ficción), su desvanecimiento impacta con equivalencia de “muerte” en Santa María: “[el médico] estaba muerto y yo agonizaba sobre las sábanas [...], arrastraba mi descomposición a Díaz Grey, Elena Sala, el marido, el desesperado ubicuo, la ciudad que yo había levantado con un *inevitable declive hacia la amistad del río*” (221).⁷⁸

No obstante, si bien la ficción comparte la agonía de su creador Dios–Brausen, significa al mismo tiempo el inicio de su autonomía total. Paso a su autopoiesis. No se trata de una muerte sino de una resurrección. Deceso simbólico por el cual el mundo de Santa María avanzará bajo su propia inercia y por voluntad de sus habitantes con sus sendas trampas.

La actitud: “prudente, temeroso de espantar al recién nacido fantasmal que flotaba”, (226) revela en ese nuevo *ser*, Arce, la pérdida de su papel como Dios para convertirse también en hijo de la ficción. Hombre nuevo que sólo sabrá quién es “realmente”, “quién es ese otro”, (227) a través de la protección a Ernesto, asesino de la Queca, como símbolo de la

⁷⁷ (Introducción) Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, p. 10.

⁷⁸ El “inevitable declive hacia la amistad del río” de la ciudad marca su carácter onírico-abismal. Ya el sauce que crece a la orilla del acantilado ha significado, desde el romanticismo hasta Nietzsche, metáfora de la naturaleza humana que, vacilante en su pulsión de muerte, se asoma a su interior. Santa María, la *ciudad maldita*, crece inevitablemente sobre el acantilado de Brausen, un abismo de agua, porque como viera Bachelard: “un cuerpo de agua siempre es un espejo”. *Poética del espacio*, p. 183.

salvaguarda de su nueva identidad resuelta en un solo acto: el crimen; entendido éste como la toma definitiva de su nueva valoración ante el mundo (dimensión ética): “renunciando a toda búsqueda, abandonado a mí mismo y al azar [...], me disolvía para permitir el nacimiento de Arce”. (202)

El crimen abrirá la posición ontológica “ser-en-el-mundo” de Arce que lo lleve a su transmigración, es decir, que lo empuje a Santa María. Y es que es él quien tuvo que haber: “retroce[dido] para examinar a la Queca inmóvil”. Momento: “inevitable y que no podía ser diferido ni apresurado”. (192) Era Arce quien debía asesinar –acto imposible para el asceta Brausen.⁷⁹ Y es que el crimen revela una cualidad ontológica de transgresión sobre una realidad regulada por la ley. La búsqueda por el criminal, desde tal mirada, implica preguntar: ¿cuál ha sido el crimen?, y para ello: ¿dónde está el cadáver, la huella? El símbolo del cadáver, como se verá más adelante, tiene el valor de fungir como vehículo para el criminal y la ley que lo persigue. Por ello, cobra relevancia el “crimen perfecto” que Stein le revela a

⁷⁹ Una característica del crimen, término propio del derecho penal, es que, dentro de una sociedad moderna, permea todas las esferas de la vida pública. Esto no es fortuito dado que la modernidad –autoproclamada como civilización– se instaura en la creación de su oponente: barbarie. Basta traer a cuenta aquel “Elogio del crimen” de Karl Marx: “[...] El criminal no sólo produce crímenes sino también leyes penales, y con esto el profesor que da clases y conferencias sobre esas leyes, y también produce el inevitable manual en el que este mismo profesor lanza sus conferencias al mercado como “mercancías” [...]. El criminal produce además el conjunto de la policía y la justicia criminal, fiscales, jueces, jurados, carceleros, etcétera [...]. El criminal produce además una impresión, en parte moral y en parte trágica según el caso, y de este modo presta “servicios” al suscitar los sentimientos morales y estéticos del público. No sólo produce Manuales de Derecho Penal, no sólo Códigos Penales y con ellos legisladores en este campo, sino también arte, literatura, novelas y hasta tragedias, como lo muestran no sólo *Los ladrones* de Schiller, sino también *Edipo Rey* y *Ricardo III*. El criminal rompe la monotonía y la seguridad cotidiana de la vida burguesa. De este modo la salva del estancamiento y le presta esa tensión incómoda y esta agilidad sin las cuales el aguijón de la competencia se embotaría [...]. Por lo tanto, el criminal aparece como uno de esos “contrapesos” naturales que producen un balance correcto y abren una perspectiva total de ocupaciones “útiles”. Karl Marx, *Historia Crítica de la Teoría de la Plusvalía*, Tomo I, México, FCE, 1945, p. 217.

Una de esas literaturas alimentadas por el crimen ha sido la novela negra o novela policiaca, de la cual Onetti se ha nutrido y cuyos valores se dejan ver a lo largo de su obra. Ya la novela –como género–, en su trabajo simbólico sobre la realidad, tiene la capacidad de replantear el sentido del crimen en un nuevo orden simbólico.

Brausen, dirigido éste a la anulación total de sí mismo y su renovación sin vestigio alguno: el crimen, de tal modo, se efectúa sobre el *ser*.

De este modo, Ernesto, al matar a la Queca, adelantándose al afán de Arce, daba muerte a todo aquello que el antaño Juan María B. hubo depositado en ella: “desde la adolescencia, todas las palabras ahogadas por pereza, por falta de fe, por el sentimiento de la inutilidad de hablar”. (236) Dicho de otro modo, Ernesto lograba, al matar a Enriqueta, atestar el golpe final de la existencia de Juan María Brausen. Eran los demonios de la prostituta, “ellos”: “los que me separaban de Arce, los que me negaban la totalidad del aire irresponsable, de la atmósfera de la vida breve”. (201) En consecuencia, Arce experimenta la necesidad de la falsa protección al amante Ernesto; creatura que lleva a Santa María para hacerlo partícipe de su creación en “huida” de la justicia –representación ésta del mundo racional.⁸⁰ Paso de la realidad a la ficción, aparente escape que no se da hacia afuera de Buenos Aires, sino hacia adentro de sus abismos, para el cual: “la Queca estaría, más poderosa que los vivos, protegiéndome”. (261) Porque ella, mujer de la sensibilidad y el placer, fallece sin saber “la verdad” sobre quién es Arce. Al morir creyendo en su identidad ficticia, arriba a la dimensión metafísica de la creación. Su muerte viene a representar el concilio ontológico logrado a través de la comunión del *ser* con su dimensión total. Única ella, por tanto, capaz de “protegerle”.

De este modo, Arce puede experimentar: “que despertaba –no de este sueño, sino de otro incomparablemente más largo, otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que

⁸⁰ Tal acto “lo pondrá automáticamente fuera de la ley, lo cual él desea pues constituye una forma efectiva de negar el mundo regido por el espíritu de la seriedad”, Reyes E. Flores, *Onetti: tres personajes y un autor*, Madrid, Verbum, 2003, pp. 91-92.

soñaba este sueño [...]. Ahora el mundo estaba ante mí, *dispuesto para mis cinco sentidos*". (238)

Brausen quedaba enterrado en el esqueleto de Arce. Un Arce que se siente hombre nuevo: "sin necesidad de simpatía", (239) para el que Ernesto representa su propio cadáver en una suerte de traslación del acaecido Brausen: "él no es más que una parte mía, enferma, que puede matarme y a la que es prudente cuidar". (244) Arce se apropia de su identidad desde la cual: "todos los demás han perdido su individualidad, son partes mías", (244-245) en tanto el mundo funciona ahora según su voluntad y representación.

Es por ello por lo que el crimen adquiere un valor ontológico de transgresión y restitución del *ser*. Crimen que significa violencia sobre el tejido de un mundo para *viajar* a otro: resquicio de locura infligido por la imaginación. Si Queca designa el mundo de las sensaciones, su asesinato cobra, por tanto, la materialización simbólica de su cuerpo al que Brausen/Arce da nombre (Santa María) y así poderlo habitar, acudir a él como si "penetrara" en un acto amoroso en otro orden en la Queca-teta de sus abismos. Porque "la voluntad de penetración –ve Bachelard– nos lleva al nudo de reciprocidad donde las imágenes son 'impulsacionales'", voluntad que lleva a una "existencia dinámica que reprime la existencia estática tan claramente que la pasividad ya no es sino la nada". Tal imagen, en una poética de la tierra: "eleva, aumenta; da el devenir del aumento de sí".⁸¹ En tal tono, Georges Bataille ve que "el crimen es necesario para el retorno del orden mítico".⁸²

Así las cosas, después de que: "todo había desaparecido sin dolores ni posibilidad de nostalgia", (222) y antes del definitivo escape con Ernesto hacia Santa María, Arce completa

⁸¹ Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, p. 45.

⁸² Georges Bataille, *Teoría de la Religión*, p. 86.

una última tarea en el rito de enterrar a su viejo “yo”: acudir a buscar a Stein para despedirse con ironía y renovado vigor de aquel hombre que ya no representa su viejo lazo de amistad.

Lady Macbeth, nombre por demás significativo,⁸³ será la mujer con quien Arce encuentre al viejo Stein. “Pero hay algo que no es tu estilo”, logra reconocer Stein sobre el rostro y actitud del nuevo Arce: “algo agresivo, algo seguro, algo definitivamente antibrausen”. (253) Y en diálogo transtextual, recuerda “los versos” (253) de la tragedia de Shakespeare: “aquí está todavía el olor de la sangre”, (253)⁸⁴ mientras Arce lleva consigo la maleta con los restos de Ernesto: zapatos, ropa; es decir, objetos que delatan su identidad asesina. Y aquí la peculiaridad de Ernesto radica en que representa, simultáneamente, el papel de asesino y de cadáver. Esto es, el de sujeto y objeto de la obra de un Arce demiurgo. En Ernesto conviven la muerte de Queca y de Brausen. Por tanto, el verdadero criminal es Arce en su capacidad creadora. Porque quien crea es, en parte, un criminal al violentar un estado inmanente: “En el principio era el Verbo” —escribe Juan—⁸⁵, y el Verbo era Dios, demonio, palabra, *logos*, advenimiento de *ser humano*, *humus* que significa transgresión y violencia sobre una naturaleza en reposo: crimen. Y es que la relación entre “Juan” como apóstol —en la tradición judeocristiana— y “Juan” como Brausen se da en la tensión entre “el que profesa mediante la palabra” y “el que crea a través de ella”. Brausen es así el que profesa su propia creación como Dios de sí mismo.

Arce, por tanto, ficción “hecha hombre”, como Dios que desciende a la terrenalidad, no puede sino ficcionalizar: “se me ocurrió que me sería imposible dejar de *mentir* durante

⁸³ Si Macbeth, en la obra de Shakespeare, es inducido por su mujer al crimen; Stein, en *La vida breve*, es llevado por Lady Macbeth a la traición de su mujer, Miriam Mami. El color verde de los guantes (que cubren las manos de quien dirige la acción) tiene un puente simbólico entre una obra y otra en tanto marca el carácter de Stein y la atmósfera del capítulo “Lady Macbeth”.

⁸⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, Madrid, Titivillus, 2015, versión de Tomás Segovia, p. 460.

⁸⁵ Primer versículo del Evangelio de San Juan, *Biblia*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1976.

toda la noche y que así *transformaba* el mundo, desinteresado, por el sólo placer del juego”.
(254) Reconociendo que: “la *palabra* todo lo puede”. (254) Arce, el Macbeth de Santa María.

Así, este renacido hombre puede leer sus restos en su diálogo con Stein: “porque cada uno acepta lo que va descubriendo de sí mismo en las miradas de los demás, se va formando en la convivencia, se confunde con el que suponen los otros y actúa de acuerdo con lo que se espera de ese supuesto inexistente”. (257)

Conciencia en su cenit celebrada por una imaginación encarnada y con el atrevimiento de otra voluntad y otra ética, lo llevará a sentenciar sobre el único modo auténtico de vivir en un reproche sobre la vida impropia: “no es fundamentalmente cuestión de mediocridad, sino de cobardía. También es cuestión de ceguera y de olvido; no tener despierta en cada célula de los huesos la conciencia de nuestra muerte”. Y es que, como ya viera Hiedegger, el único modo posible de una vida propia –es decir, de apropiarse del *ser*– se da a través de una aguda, despierta y despiadada conciencia sobre la muerte, desde la cual es posible un proyecto de vida en tanto genera un sentido vital.

Por ello, para Brausen: “[lo] importante es terminar, con este pasado, con el anterior”.
(259) Aniquilación de una forma de *ser* y por tanto, de vivir. Despedida que tendrá el vestigio de la carta –toda misiva es un breve juego con el tiempo–, para la cual: “me anima la idea de que podrás dejar de leerme cuando quieras, pero que nadie puede impedir que escriba”.
(269) Mirada que deja entrever una poética del mismo Onetti.

Ahora bien, superada la despedida y el rito de enterrar a Brausen en su propia carne, a este grado de la ficción y la autoficción, Arce concretizará con el lápiz lo que la imaginación ha generado en lo evanescente. Es decir, levantar en su realidad de Buenos Aires los planos de Santa María para así “arribar” a ella: “hacer por Díaz Grey algo más que pensarlo”: (282)

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[...] y *me sentí estremecer por la alegría* [...]; veía la estatua de Díaz Grey apuntando con la espada hacia los campos del partido de San Martín [...]; veía las parejas en el atardecer del domingo y en la plaza, las muchachas que llegaban con muchachos por la avenida Díaz Grey [...], los enormes árboles del parque Díaz Grey [...]; veía los hombres salir de la confitería Díaz Grey [...]; veía los coches de los colonos trepar hacia Santa María [...] por la carretera Díaz Grey [...]. (263)

Porque si al inicio de la novela Brausen, como un feto de su *ser*, no podía “ver”; Arce “veía” todo lo que nombraba. Visión nueva dada por ese otro estado de la conciencia propio de la imaginación volitiva que se funda más allá del fenómeno de las percepciones.

Acto seguido: “firmé el plano y lo rompí lentamente”, (263) puesto que la ficción y sus habitantes eran tan verdaderos y tan “míos como mi esqueleto, inseparables, ajenos a la adversidad y a las circunstancias”, (263) que los planos forman su propio tejido. Ni Brausen ni Arce “escriben”; más bien, sueñan. El espacio de Santa María ocupa su “piel”, pues el acto poético otorga al creador una nueva sensibilidad para ver, en lo visible, lo invisible.⁸⁶

El nuevo aire de Santa María, “un olor a cosa nueva como no había *sentido* nunca”, (264) le llega a Arce al abrir la ventana al alba con Ernesto listos para *cruzar la frontera* – acaso de la realidad– y acudir así, en una transgresión ontológica, a la ficción. Viaje por el cual las dimensiones de la realidad se trastocan en sus límites: “Tomamos cualquier tren; no tenemos apuro en cruzar la frontera pero sí en salir de Buenos Aires. Vamos a llegar a Bolivia, pero no sé cuándo; tenemos que dar muchas vueltas antes, para el este, para el oeste; tenemos

⁸⁶ No deja de ser significativo el lazo entre el idealismo mágico de Novalis y la imaginación moderna de Onetti a pesar de sus significativas diferencias (poesía–novela; mundo cerrado del mito–mundo abierto moderno). Así lo dice Novalis: “Hay que romantizar el mundo. Así se recupera el sentido primitivo. Romantizar no es más que una potencialización cualitativa. En esta operación se identifica el yo inferior con un yo superior [...]. Dándole a lo corriente un sentido superior, a lo vulgar un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo infinito una apariencia infinita, así es como lo romantizo todo”. Novalis, *Fragmentos I Sobre el poeta y la poesía en Escritos Escogidos*, Madrid, Visor, 1984, p. 112.

que hacer muchas marchas y contramarchas, ir y venir”. (267) Travesía que puede ser lograda a través del carnaval, mismo que acontece, oportunamente, en ambos niveles ontológicos (Buenos Aires y Santa María) por el cual los personajes circulan y trascienden de uno a otro: “—Éstos ya están en carnaval —dijo Ernesto cuando avanzamos hacia el centro de la sala del restaurante [en Santa María]”. (291)

Llegar “al otro lado” (el de la ficción o el de la realidad) equivale a entrar a otra parte suya desconocida hasta entonces, atravesar los dominios de la razón instaurada como “realidad inamovible” y, en tinieblas, seguir avanzando.⁸⁷

El carnaval, desde una perspectiva ontológica, tiene el aliento suficiente para abrir las vías hacia la transgresión existencial. No por nada Bajtín⁸⁸ ve en este hecho algo más que un suceso cultural: son “dos maneras de concebir la existencia”.⁸⁹ Un mundo puesto al revés donde la duplicidad de la identidad pueda acontecer como forma de ampliar los límites del *ser* que dentro de un mundo racional y lógico sería inadmisibile, porque tal extensión no se da sobre el mismo plano de realidad: el *ser* despliega sus límites a otra dimensión humana como una contigüidad hacia adentro.

⁸⁷ Siguiendo a Silvia Ragusa: “El carnaval es una representación que no posee escenario ni divisiones entre espectadores e intérpretes. Todos comulgan con la acción, todos son participantes. No se contempla ni se representa, sino que se vive, se existe mediante la vida carnalesca, la que está desviada de su curso normal, es la ‘vida al revés’”. Silvia Ragusa, *op. cit.* Entiendo, en consecuencia, el carnaval como una transposición ontológica (del *ser* y la existencia) que da la posibilidad de transmutar en donde vida y obra se corresponden en tanto los escenarios se desdibujan, por lo que creador y sus creaturas pueden convivir en la acción vueltos todos “personajes” de una trama al mismo nivel.

⁸⁸ Cfr. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

⁸⁹ “El carnaval medieval posee un alegre relativismo, se ríe de lo serio, de lo oficial, de lo institucional [...] de modo que la risa popular irrumpe en la cultura oficial. Así la *seriedad* y la *locura* entablan un diálogo que ‘transforma a ambas partes’”. s.v. Carnaval. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006, p. 80.

Por ello, cobra relevancia que la novela se teja toda entre un carnaval y otro, “entre el carnaval pasado de la mujer y el carnaval futuro del relato,”⁹⁰ donde éste significa encarnación de las puertas de la percepción,⁹¹ abiertas al fin, para poder cruzar su umbral –el alumbramiento de la existencia–: viaje de lo real a lo imaginario; de lo exterior (el departamento de la Queca) a lo interior (Santa María, “Madre de Dios-Brausen”). Porque Juan María, como señala Ludmer, representa ya la dualidad masculino/femenino. “Juan” como el apóstol que sentenciara “En el Principio era el Verbo” y “María” que lo gestara. Juan María Brausen renace de su dualidad: Juan María Arce. Como le adviriera anteriormente la Queca –vientre metafísico de donde habría de renacer: “¿Arce te llamás? Me gusta, pero Juan María es nombre de mujer. No te enojés”. (103) Lo masculino y lo femenino en unidad, como un *yin-yang* de concilio creador. “Brausen, el que ‘gesta’ y ‘crea’, es una Santa María masculina”.⁹² Este nuevo espacio representa una nueva sensibilidad, o mejor dicho, sensualidad.⁹³

No es fortuito que el carnaval tenga lugar, en la cultura judeocristiana, previo a la venida del Mesías: Dios vuelto carne, Hijo de su propio creador; uno y el mismo: “pensaba [Arce] en Juan María Brausen, iba uniendo imágenes resbaladizas para reconstruirlo, lo sentía tan próximo, amable e incomprensible, recordé que lo mismo había sentido de mi *padre*”. (288) Arce constata, como en su momento Brausen en el departamento de al lado que solía imaginar, aquella Santa María: “lo que yo recordaba de la ciudad o le había imaginado estaba allí, acudía a cada mirada, exacto a veces, disimulado y elusivo otras, [y]

⁹⁰ Josefina Ludmer, *op. cit.* p. 34.

⁹¹ En tanto en la Queca conviven el carnaval (el de Buenos Aires) y la carne (voluptuosidad por donde Brausen entra al otro carnaval: al de Santa María).

⁹² Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 34.

⁹³ Recordemos, “espacio” entendido no únicamente como “territorio”, sino como espacialidad propia del *ser*.

me preguntaba hasta dónde era responsable de los pares de ojos claros que rosaban las proas, las velas, los nombres caprichosos de las embarcaciones” (286). Mirada, en suma, que al mirar, crea; es decir, cree:

Todos eran míos, nacidos de mí, y les tuve lástima y amor; amé también, en los canteros de la plaza, cada paisaje desconocido de la tierra; y era como si amara en una mujer dada a todas las mujeres del mundo, las separadas de mí por el tiempo, las distancias, oportunidades fallidas, las muertas y las que eran aún niñas. Junto a la charla de Ernesto me descubrí libre del pasado y de la responsabilidad del futuro, reducido a un suceso, fuerte en la medida de mi capacidad de prescindir. (289)

Un Arce, en fin, total, cuyo tiempo pertenece no sólo al presente sino al instante. Antaño mediodía interior. Porque el instante se eleva sobre el devenir lineal. Casi como fuga, significa ascenso; todo ascenso es también un descenso. Y es que tal vez en esa fracción de presente el *ser* se muestra en su ocultamiento. Como diría Bachelard:

El tiempo sólo tiene una realidad, la del Instante. En otras palabras, el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir. No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. Ya el instante es soledad... Es la soledad más desnuda en su valor metafísico. Pero una soledad de orden más sentimental confirma el aislamiento trágico del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro más caro pasado.⁹⁴

Arce aplica aquella fórmula de Stein de hombre renovado –del “crimen perfecto”– con Ernesto. Ropa nueva y hombre nuevo para el escape, uno que en sí mismo adolecía de sentido: “[...] todo el viaje, lo que yo llamaba retirada y pensaba bajo el nombre de fuga, carecía de un propósito explicable, y él, las carreteras, los caminos transversales, los pueblos, los amaneceres y las detenciones sólo eran elementos propicios e indispensables para mi juego”. (281)

⁹⁴ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, México, FCE, 1999, p. 11.

Arce no huye de su vida real, sino del mundo racional. No se trata, por tanto, de evasión sino de acudir a aquella dimensión perdida del hombre moderno degradado: su parte imaginativa. Viaje no directo sino, como en toda creación, ambiguo:⁹⁵ “[...] establecí el tiempo y el rodeo necesarios para llegar a Santa María a través de lugares aislados, poblachos y caminos de tierra, donde sería imposible que nos cayera en las manos un diario de Buenos Aires”. (284) Arce no huye del crimen: penetra por el resquicio que éste ha abierto en la tela de la realidad. El verdadero crimen no es el asesinato sino haber creado Santa María y volverse Dios, y más todavía: acudir a su obra. Será la razón quien lo persiga, como fantasma que busca retornar los demonios a sus abismos. Restitución del orden y la quietud, de la realidad inamovible e intocable.

Aquel aire irresponsable del departamento de la Queca significa ahora la atmósfera toda de Santa María: “si el aire del cuarto de la pensión era vulgar e irreconocible, este viento tormentoso que venía del río y se encrespaba en nuestras espaldas, era el mismo aire salvaje y sin historia –alterada apenas por medio centenar de anécdotas de intención heroica– que había estado rodeando los episodios de Díaz Grey [...]”. (291) Arce se ve a sí mismo como hombre nuevo, sin historia: libre.

Ernesto, por otra parte, hijo de su ficción, alteridad encarnada en otro, pre-siente ya que han cruzado una dimensión ontológica, que esa era la fuga: “Ahí está, perdido, existiendo sólo en el miedo; obligado primero a matar por mí, ahora atrapado en el hueco que dejó al desaparecer la vida de un médico de provincia, inventada por mí; ahora descubre la historia

⁹⁵ Basta traer a cuenta las teorías sobre el trabajo de creación, en especial las de Luz Aurora Pimentel (*El relato en perspectiva*) y las de Paul Ricoeur (*Tiempo y narración*).

que adjudiqué a Díaz Grey, piensa los pensamientos desalentados que yo le hice pensar”.
(297)

Importante es hacer notar que Arce arriba a Santa María como “hombre” y no como Dios en un tiempo progresivo y redondo simultáneamente, mientras *cree* que su invención, Díaz Grey, ha muerto: “[...] pensé que Díaz Grey había muerto mucho antes de aquella noche y que sus meditaciones solitarias en la ventana del consultorio y sus encuentros y andanzas con Elena Sala debían ser situados en otro lugar, a principios del siglo [...]”. (297) No hay, de este modo, entrecruzamiento entre creador y creatura en tanto no hay reconocimiento de uno en otro.⁹⁶ Ambos se hallan, tras el *jaque* a la realidad y la ficción, en un mismo nivel ontológico y de existencia. Ninguno superior a otro y desamparados por igual; carentes de Dios a quién hablarle, reclamarle o suplicarle. Visión de Onetti que da cuenta de que el hombre, hijo de Dios, ha sido abandonado a su propio designio y que su Creador está limpio de toda responsabilidad sobre lo que le acontezca. Por ello, tanto Arce como Díaz Grey pronto descubren que “Dios ha muerto”⁹⁷ y que sólo ellos son, por tanto, los responsables de su destino. Además, es sintomático que la llegada de Arce se dé en el carnaval, pero no en aquel acontecido en Buenos Aires (realidad), sino en el de Santa María; es decir, en un carnaval de la ficción. Doble juego simbólico. “Mundo loco” fuera de la ley; fuera de

⁹⁶ De manera contraria, *Niebla*, de Unamuno, se basa en el enfrentamiento y diálogo de creatura (personaje) y creador (autor). Tenemos, de este modo, la poética unamuniana, por un lado, y la onettiana, por otro. Visiones sobre la creación que remiten, a su vez, a visiones sobre la condición humana en un mundo con o sin Dios. Más cruda, quizá, la poética de Onetti, da cuenta de la soledad existencial del hombre de la segunda mitad del siglo XX ante la caída de sus relatos. Nosotros, habitantes a principios del siglo XXI, somos la respuesta ante tal desesperanza.

⁹⁷ En nociones de Nietzsche (*Así habló Zaratustra*, Barcelona, Planeta, 1992). “Dios” entendido como categoría. Singular será examinar el fenómeno de “la muerte” de Dios como ser supremo propio de la metafísica trascendental filosófica dentro de la metafísica poética imaginativa.

Brausen: “ –El sábado ya es carnaval –anunció Ernesto–. Debe ser divertido un *baile aquí*”.
(290)

De esta manera, la carnavalización, mundo loco al revés, une dos ficciones, esto es, comunica dos dimensiones que podrían ser, dadas sus naturalezas, disociadas: la ontológica “ser-en-el-mundo” de Brausen y la metafísica “ser(otro)-en(otro)-el mundo(otro)” de Arce. Disímiles en tanto la primera se encuentra en los “fundamentos” más profundos del *ser* y se expresa en la vida cotidiana, en lo finito y ordinario, mientras que la segunda permanece en un plano universal, infinito e ideal.⁹⁸ Ambas “reales” y unificadas ahora, en tanto significan la apertura a la totalidad de Brausen /Arce y no más Brausen / Macleod (o McLeod).

Vemos, de esta manera, a un Arce que arriba a su dimensión imaginativa-sensible: “cansado, deseoso de la tormenta indecisa encima del río, deseoso de un final cualquiera que me quitara la responsabilidad de atribuir un sentido al mes y medio de fuga; [que piensa] en el único billete de cien pesos, [y supone] la reacción de Ernesto cuando le dijera que la retirada, el juego había concluido”. (287) Billete como último vestigio del mundo que dejaban: y es que, de antemano, “yo sabía, sin temores por la comida y el techo futuros, que la fuente indispensable a la vida de Arce era el dinero escondido en el banco, los billetes que yo debía conservar y gastar a tientas”. (192) Ernesto ha fungido así como el vehículo de un orden “real” (Buenos Aires) resguardado por aquel Hermes bancario a otro propio de la ficción (Santa María) donde los billetes (como pasaportes) se han disuelto en arribar a ella.

Finalmente, es ahora Arce quien espera no ya la tormenta de Santa Rosa sobre Buenos Aires, sino la tormenta de Santa María sobre aquel río “de corrientes fuertes y enérgicas”.

⁹⁸ En filosofía, estas esferas están marcadas por la ontología fundamental (Heidegger) y la metafísica trascendental (Kant).

Agua cayendo sobre agua; ciclo cerrado de un cuerpo líquido que lleva en su transformación los cambios de los estados de existencia en una circularidad fuera del tiempo y a su vez hecho de puro tiempo. Porque la tormenta de Santa Rosa que salvaría a Buenos Aires del calor y la asfixia, llena los cuerpos fluviales de Santa María aliviándola en la ficción. Viaje éste de un agua terrestre a un agua de valor intangible.

Por otro lado, si Díaz Grey fue creado en un eterno mediodía –tiempo detenido en su cúspide–; Arce, por otro lado, arriba a su creación por la noche: “cuando encendían las luces de la plaza” (286). Boca abierta a la nada, revelación del infinito donde el día y la noche carecen de sentido. Oscuro el firmamento para leer en las estrellas, parafraseando a Lukács,⁹⁹ el devenir de su destino, pero esta vez sin dios alguno. Negrura como océano profundo de la existencia. Y es que, como notara Bachelard: “la noche no es un espacio. Es una amenaza de eternidad”.¹⁰⁰ En ella, Arce vacila entre dos formas de existencia, dos dimensiones y dos entidades en tanto “se aligera de toda vida inútil y siente la ambivalencia abstracta del ser y del no ser”.¹⁰¹ La noche viene a representar el otro mediodía de la poética de Brausen: la noche es también un sol... un sol negro de la melancolía, como lo llamara Nerval; o sol de medianoche, para Novalis. Arce avanza en Santa María al tiempo en que penetra en la noche. El paso es equivalente entre uno y otro. El centro de la mítica ciudad estará regido por una medianoche que revele la otra naturaleza del mediodía, el otro instante de la creación; los dos rostros del *ser* de Brausen: Díaz Grey-Arce. Y es que sólo la oscuridad deja ver la

⁹⁹ György Lukács, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁰ Gaston Bachelard, “Instante poético e instante metafísico”, en *El derecho de soñar*, p. 229.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 226.

profundidad de las cosas; sólo la noche revela las estrellas.¹⁰² Por ello, su llegada se da, no fortuitamente, en el capítulo llamado “Thalassa”: Diosa del Mar, en griego antiguo.

Del río de Santa María que comunica dos dimensiones, al *mar* profundo del pozo del ser y la ficción. En Thalassa anida el nacimiento y la muerte, el flujo de la existencia y su estatismo. Simbólicamente, Thalassa representa la alteridad del agua: el fuego, no como elemento ajeno al suyo, sino como su contrapeso necesario para existir: agua quemada. Dialéctica de elementos primitivos que marcan el eterno retorno del ser, donde la partida se vuelve llegada. Este mar de agua quemada se abre como la gran madre de la existencia. Y es que no deja de llamar la atención que aquella fuerza dialéctica de la imaginación primitiva (creación–destrucción) dictada por la tensión agua-fuego, haya sido representada ya por al menos una civilización también de valor primitivo: la mexicana, para la cual *atl-tlachinolli* (agua quemada) se da en la “confluencia y entrecruzamiento de dos ríos, uno de divino líquido o agua (*teuatl*), que equivale a sangre, y otro de fuego”.¹⁰³ Tal agua quemada tiene, sin duda, una referencia bélica “en una sociedad para la cual la guerra podía llegar a ser un acto ritual”.¹⁰⁴ Ya el rito intenta no sólo abrir la comunicación con el mundo del mito (plano divino), sino que éste descienda a la terrenalidad de los hombres. Por ello, la dirección bélica de *atl-tlachinolli* ha de entenderse como mecanismo de conquista no únicamente de territorios físicos sino de niveles existenciales. Una guerra así, como rito, pretende ser un acto de paz; esto es, de comunión entre el mundo de los hombres y el de los dioses; guerra

¹⁰² Si para Luckás (*op. cit.*) los hombres antiguos podían leer en el cielo estrellado su devenir, para el hombre moderno (cuya naturaleza queda manifiesta en el género novela) la oscuridad del cielo estrellado no revela ninguna certeza sino, por el contrario, el vacío existencial. Dentro de una poética creadora (Santa María), el cielo estrellado marca la pauta de un viaje para el cual no hay un destino trazado.

¹⁰³ José Alcina Franch, “Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexica” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 66, 1995, p. 22.

¹⁰⁴ *Idem.*

sagrada. Para este caso, el agua quemada de Thalassa muestra la conquista de Brausen, a través de Arce, de un territorio (Santa María) en su incorporación como su nueva carne.

En consecuencia, si abríamos la novela con un Brausen embrionario bajo la ducha y con el cuerpo lleno de gotas de agua, si imaginariamente crea un río donde transite la morfina como un Creonte onírico, Thalassa viene a representar el mar entero del Ulises que es él mismo en tanto el mar por el que emprende el viaje significa ahora el de su interioridad. Del cuerpo incambiable de su existencia, es ahora un cuerpo de agua inconmensurablemente infinito: el de su *ser*. No habría manera de navegarlo sin descender, ni forma de descender sin perder la conciencia de la vigilia.

En Thalassa (cuerpo agua salada) desembocan todos los ríos (cuerpos de agua dulce): no ya la corriente, sino el tiempo detenido para un viaje sin retorno.¹⁰⁵ Y es que el agua quieta reúne todos los tiempos en uno solo: el instante. Instante que tiene la peculiaridad de hallarse fuera de la monotonía y del devenir. No por nada, “el agua es la materia de la imaginación”.¹⁰⁶ En el trabajo de la imaginación creadora, ella devela sus dos naturalezas: origen de vida y su destrucción: “el agua es también una invitación a morir: es una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales”.¹⁰⁷ La tensión entre vida y muerte es la de transformación. La creación de Santa María se da en la “destrucción” de Brausen entendida como transformación en Arce. Tal es el otro erotismo de su vida. Ya en Thalassa arriban los ríos de su tiempo ontológico y cotidiano. Porque, si como ve Bachelard, “un río es agua terrestre”¹⁰⁸ (cuyo carácter es por tanto ontológico), el mar se

¹⁰⁵ “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir”, nos recuerda Jorge Manrique. *Coplas por la muerte de su padre*, Madrid, Castalia, 1983, p. 48

¹⁰⁶ “El agua, agrupando las imágenes, disolviendo las sustancias, ayuda a la imaginación en su tarea de desobjetivación, de asimilación”. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 25.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 90.

¹⁰⁸ Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 234.

vuelve la totalidad metafísica, la inmensidad. El agua salada representa, de este modo, el mito que desciende al cuerpo y que puede ser habitado cotidianamente. La sal tiene un valor humano, terrestre, y al mismo tiempo divino. Thalassa es, consiguientemente, el sitio donde desemboca la morfina vuelta leche del pecho faltante. Lo que fuera hueco se torna ahora concavidad grávida.

La novela se crea desde su inicio, por tanto, entre el juego de cuerpos de agua que confluyen en uno solo: el de Brausen y sus transformaciones. Y es que cada “personaje” de Santa María, finalmente, representa una parte suya. La novela está contada desde su voz y su conciencia, deseos y sensaciones. Arribar a Santa María equivale, en consecuencia, a encontrar la unión entre sus fragmentos. Ya no un Brausen cubierto de gotas de agua asfixiado, sino un Arce hecho de puro mar. De la teta al vientre de la Queca, Thalassa es el mar de las sensaciones, la parte femenina de Brausen/Arce: María. Ya el agua se encuentra íntimamente relacionada con lo femenino.¹⁰⁹ En un lenguaje fenomenológico, “Thalassa” es el nombre del pozo del *ser* de Brausen/Arce, mar profundo por el que va de las superficies a la entraña de las cosas (su valor íntimo): “la inmensidad está en la profundidad”, en el viaje de “los valores sensibles a los valores sensuales”.¹¹⁰

En suma, entre máscaras, disfraces, la tormenta y el carnaval, Arce acompañado de Ernesto, por un lado; y Díaz Grey, la violinista, Óscar Owen y Lagos, por otro, cruzan las fronteras en “huida” de la justicia.¹¹¹ Porque aquellos personajes “ficticios”, también

¹⁰⁹ “Cuando hayamos comprendido que, para el inconsciente, toda combinación de elementos materiales es un matrimonio, podremos darnos cuenta del carácter casi siempre femenino atribuido al agua por la imaginación ingenua y por la imaginación poética. Veremos también la profunda maternidad de las aguas”. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 27.

¹¹⁰ Gaston Bachelard, *Ibidem*, pp. 38-163.

¹¹¹ La máscara no vista como ocultamiento de la identidad, sino, recordando a la tragedia griega, como la materialización simbólica de aquellos rostros irrealizables para nuestra faz común y diaria: las gesticulaciones de nuestros ínfimos. Como ve Heráclito: “nuestras almas huelen a Hades” (Fragmento 98, op. cit., p. 105). En

transmigran atravesando los umbrales del mismo carnaval. Por ello, si el viaje de Arce representa el viaje de la realidad a la ficción; el emprendido por sus *seres* imaginados, significa a su vez el viaje de la ficción a la realidad.

En este movimiento, después de que Brausen/Arce “le perdiera la huella” imaginativa a Díaz Grey; es decir, después de que el médico de provincia tomara el rumbo de su propia vida, Díaz Grey se busca en el espejo simbólico de su conciencia: “[...] llegaba a intuir mi existencia, a murmurar ‘Brausen mío’ con fastidio; seleccionaba las desapasionadas preguntas que habría de plantearme si llegara a encontrarme un día. Acaso sospechara que yo lo estaba viendo; pero necesitado de situarme, se equivocaba buscándome en la mancha negra de las sombras sobre el cielo gris [...], invocaba mi nombre en vano”. (151)

Díaz Grey busca el rostro de Dios como intento desesperado por encontrarse a sí mismo. Momento de angustia por el que cobra complejidad “humana” más allá de “conciencia figural”¹¹² determinada por un creador. Delirio de persecución, como diría Zambrano, de “sentirse mirado no pudiendo ver a quien nos mira”.¹¹³ Brausen no está en el cielo... ¿sino dónde? Díaz Grey, como el Cristo de Brausen, hijo de Dios, busca a su Padre y no lo halla. Por el vacío en el cielo, bajará la mirada a sus abismos: “baja tu mirada, hombre, bájala hacia el abismo, sobre el que se desplazan nubes de polvo”,¹¹⁴ como exclamara Cristo ante la ausencia de su Creador. “Todos nosotros somos huérfanos, ni yo ni vosotros tenemos

palabras de Hugo J. Verani: “las máscaras que asume [Brausen] le sirven para trascender su existencia y plasmar una nueva esencia vital, es decir, una nueva esperanza de continuidad” (*Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981, p. 104). Una “máscara voluntad”, la llamó Bachelard: “objeto de un verdadero instinto humano” (“La máscara” en *El derecho de soñar*, p. 199).

¹¹² Noción con la que la narratología clásica entiende al personaje. Cfr. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 58.

¹¹³ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 7.

¹¹⁴ Jean Paul Sartre, “Discurso de Cristo muerto desde lo alto del Cosmos, diciendo que no hay Dios”, Andrés Sánchez Pascual (trd.), consultado el 23/05/20, <<https://sites.google.com/site/loquenuncatedigo/textos>>, p. 3 de 4.

padre”.¹¹⁵ Frente a la ausencia de un Brausen que alivie la existencia de Díaz Grey, éste sentirá crecer los demonios en su entraña “imaginaria”.¹¹⁶

Personaje ficticio, por tanto, buscará a su vez, paradójicamente, salvarse.¹¹⁷ Porque la trampa adviene en él en cuanto habita un mundo sin dioses. Vemos a Díaz Grey ya no como hombre “recién creado” y habitante de una “edad infantil” en plena edad madura (cuarenta años), sino como entidad que ha cobrado a su vez conciencia, que reconoce sus espacios y pregunta por ellos, y que sabe que: “no me serviría la voluntad porque es mentira que baste la persistencia en el rezo para que descienda la gracia. [Que] es igualmente mentira esta postergación, para un año cualquiera, del acto de inspección general de la primavera que yo podría hacer ahora mismo y salvarme, con sólo caminar *descendiendo* hasta el sitio donde estuvo entumecida la vaca en el alba”. (154)¹¹⁸

Díaz Grey entenderá que la salvación no descenderá del cosmos, sino que deberá buscarla, acaso construirla, en otro lado. No en lo divino sino entre los hombres. Y es que, si el gran dador de sentido está ausente, “mudo, ciego y sordo ante el lamento humano”,¹¹⁹ si la vida se le presenta de pronto como un gran sin sentido en medio de la nada, el sentido mínimo habrá de ser hallado dentro de tal conciencia en derrumbe y no en afanarse por retornar a la edad primera, al mundo cerrado y divino.

De este modo, lo que fuera certeza de una existencia ideada por un creador, pasa a ser delirio para desembocar, finalmente, en la voluntad: la voluntad del amor. Porque sólo “la

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ Ya Novalis hiciera ver que “allí donde no hay dioses, acechan los fantasmas”, en este caso, los fantasmas de Díaz Grey. Rüdiger Safranski, *op. cit.* p. 116.

¹¹⁷ Paradójicamente porque él era, para Brausen, promesa de salvación.

¹¹⁸ Probablemente “la vaca en el alba” sea un guiño a Oliverio Girondo, a quien Onetti dedica su novela.

¹¹⁹ Alfred de Vigny, “El monte de los olivos”. Asimismo, resulta significativo el “Cristo en los olivos” posterior de Nerval (*Cfr.*: Adriana Yáñez Vilalta, *Nerval y el romanticismo*, México, UNAM, 1998, pp. 137-159).

razón [tenue] encauzará el delirio en amor”.¹²⁰ Amor ya no a Dios sino al acto mismo de imaginar: amar es una erótica. De la caída de Brausen, Díaz Grey buscará el rostro del amor en Elena Sala—la violinista. Mujeres como la dimensión de su propio erotismo. Díaz Grey, por tanto, hijo de Dios, se vuelve, parafraseando a Sartre: “su propio padre y su propio creador”.¹²¹

Díaz Grey, creatura aplastada por el peso de sus preguntas y por un sentimiento muy parecido al del primer Brausen asfixiado, pone en cuestionamiento no sólo la existencia de Brausen / Creador, sino la de la creación misma. O lo que es equivalente, interroga, como cualquier hombre, el sentido de existir:

Es fácil; moverme mirando y oliendo [...]; tocar y ver en este cíclico, disponible principio del mundo hasta sentirme una, esta, incomprensible y no significativa manifestación de la vida, capricho engendrado por un capricho, tímido inventor de un Brausen, manipulador de la inmortalidad cuando el impuesto ejercicio del amor, cuando la circunstancia personal de la pasión. Saberme a mí mismo una vez definitiva y olvidarme de inmediato, continuar viviendo exactamente como antes pero cerrada la boca que ahora me abre la ansiedad. (154-155)

Creado alguna vez por Brausen de pura imaginación sensible, este médico de provincia sale de aquella atmósfera como hombre primitivo que se siente expulsado del “Viejo Paraíso”¹²² —patria de la imaginación primigenia—, para interrogar y nombrar cada cosa que ve: “ir moviéndome como un animal o como Brausen en su huerto para examinar y nombrar cada tono del verde, cada falsa transparencia del follaje, cada rama tierna, cada perfume, cada pequeña nube apelonada, cada reflejo en el río”. (154)

¹²⁰ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 28.

¹²¹ Jean Paul Sartre, *op. cit.* El tema de la “muerte de Dios” ha significado una ruptura crucial para el inicio de la edad moderna. Misma tratada por aquellos poetas en quienes la imaginación cobra especial significado y en quienes Onetti encuentra su tradición: Holderlin, Vigny, Novalis, Nerval, Sartre.

¹²² Como diría Zambrano, sólo en la edad madura del hombre: “los dioses aparecen impasibles, indiferentes”. *El hombre y lo divino*, p. 27.

Díaz Grey es expulsado, en fin, de la imaginación pura y sensible por la grieta que instaura la pregunta, la duda –quizá aquella misma que separó al hombre primitivo de su viejo Edén para entrar, sin posibilidad de retorno, a la edad madura: la pregunta que se instaura como filosofía y que funda las bases de la edad moderna. Desde este ángulo de reflexión, la búsqueda de Brausen y Díaz Grey por y a través de la imaginación tiene como intento la restitución de aquella sensibilidad primigenia eclipsada por la razón ilustrada. La trampa pervive, así, en la mutilación de su dimensión creativa dentro de una lógica racional–utilitaria.

Y es que en el acto de Arce de nombrar, hace uso ya de la razón que “representa”, causa de no hallarse más como “agua en el agua” –en nociones de Bataille– en estado de inmanencia sino en una realidad simbólica.¹²³ Y es que sólo el *ser* humano, en contrapartida con el resto de las especies, nombra lo que mira; se representa un mundo; es decir, nace de sí. El mundo de Díaz Grey, al igual que el de Brausen, es un mundo de palabras que al nombrar, crean.¹²⁴ (Frente a esto, si la realidad tiene un carácter de inmovilidad, quizá sea en esta imagen instaurada e inmóvil en donde perviva el sentido de trampa, y la salvación en apelar a la imaginación, es decir, a la capacidad dinámica de la imagen viva).

Preguntas de Díaz Grey, en fin, que no encontrarán, ante un Dios/Brausen ausente, respuesta. Sorprendido éste de estar vivo y “no saber lo que eso quiere decir” –como dijera alguna vez Brausen–, consciente de su propia vida y sin un guía que le muestre ni dicte qué hacer y sentir, deberá tomar el timón de su propia existencia, a sabiendas de que el destino

¹²³ “Inevitablemente, ante nuestros ojos, el animal está en el mundo como el agua en el agua”. Georges Bataille, *Teoría de la Religión*, p. 27.

¹²⁴ Basta recordar apenas la relación entre significado-significante en los postulados de la lingüística moderna de Saussure.

es todo suyo. Hombre ficticio, por tanto, que de pronto se pone a soñar. Ficción imaginativa que imagina desde su propia dimensión ética sensible (estética).

Su travesía al lado de Elena Sala, en búsqueda de Oscar Owen por encargo del marido Horacio Lagos, será el disparador de su propia historia. Viaje que los lleva al encuentro con el párroco, representante de Dios, quien además de hablarles de Oscar Owen y de su teoría sobre los desesperados puros e impuros,¹²⁵ les asegura que de existir Dios, éste se encuentra fuera del alcance humano:

Quando menciono el Reino de los Cielos, me limito a aseverar su existencia. No lo ofrezco a los hombres. Blasfemia y absurdo: *un Dios con memoria e imaginación* un Dios que puede ser conquistado y comprendido. Y este mismo Dios, esta horrible caricatura de la divinidad, retrocederá dos pasos por cada uno que avanzara el hombre. Dios existe y no es una posibilidad humana, sólo comprendiendo esto podremos ser totalmente hombres y conservar en nosotros la grandeza del Señor. (216)

Tal andanza,¹²⁶ en suma, es auspiciada por la vitalidad de los personajes ficticios que cobran ahora relevancia existencial “real”. Real en tanto, como cualquier hombre, miran crecer, por dentro y sorprendidos, el abismo entre su carne: “despierto y dormido, llegó al momento en que las cosas empezaron a surgir de la noche”. (152)

De este modo, Díaz Grey se mueve en la tentativa de poseer a aquella mujer, representación del deseo –Elena Sala–, o cumplir su deber de protección y acompañante: “Díaz Grey estuvo meditando en la imposibilidad de entrar, conscientemente y por propia voluntad, en la atmósfera, en el mundo de la mujer”. (151) Dilema ético en el que oscila y que lo lleva, al fin, a su propia trampa.

¹²⁵ La teoría de los desesperados puros e impuros no deja de tener similitud con un modo de vida propio e impropio, donde “desesperado” puede leerse como la manifestación, en el plano óptico-cotidiano, de la angustia que sucede en un grado ontológico-profundo.

¹²⁶ En diégesis paralela, Brausen se ocupa de su muerte y resurrección como Arce.

Díaz Grey busca, acompañando a Elena Sala, a aquel “desesperado bien vestido”, (183) Oscar Owen, adicto a la morfina, en el hotel en la playa (cuyo dueño “era el viejo Macleod, un Macleod sin la afeitada reciente, despojado del cuello duro y de las ropas caras, limitado y más fuerte, más verdadero tal vez”) (177) para descubrir que Oscar Owen –quien también huyó a Santa María “sin valija, ni paquetes, ni nada, caminando con el cuerpo tan derecho, con la cabeza tan levantada [...]” (179)– se había retirado a casa de Glaeson, donde Díaz Grey conocerá por primera vez a “la violinista”, mujer para la contigüidad de Gertrudis–Queca–Elena Sala.

Porque 1) si Gertrudis era la mutilación de lo sensible, 2) si Queca (prostituta) representaba aquella dimensión erótica perdida de Brausen, 3) si Elena Sala encarnaba, para Brausen, en la dimensión estética creativa, la sensibilidad y el deseo, 4) en consecuencia, la violinista viene a significar, esta vez para Díaz Grey (hijo de la ficción y contigüidad del *ser* de Brausen), la cúspide de la sensibilidad poética-artística, es decir, órfico-dionisiaca.¹²⁷ Porque todas estas mujeres no son sino una sola entidad para los viajes del *ser*; como ya le hiciera ver Lagos a Díaz Grey: “Mire hacia allá, doctor, vea esa figura blanca al lado de Oscar. Ella es Elena. Nada se interrumpe, nada termina; aunque los miopes se despisten con los cambios de circunstancias y personajes. Pero no usted, doctor”. (314) Y es que acaso Díaz

¹²⁷ Orfeo, hijo de Apolo y la musa Calíope, es el padre de la lira y la poesía –Apolo le obsequió su lira hecha por el mismo Hermes. Único que logra descender al Tártaro, hechizar a Caronte y dormir a Cerbero con su música a fin de resucitar a Eurídice, su enamorada, sin lograrlo. Dionisios, por otra parte, hijo de Zeus y Sêmele, es el “dos veces nacido”, mitad hombre y mitad dios, representante de los placeres sensuales.

El término “órfico-dionisiaco” refiere, por tanto, a los misterios eleusinos, los cuales son una fiesta al conocimiento. Si Orfeo representa el sufrimiento; Dionisios, la purificación. Esta imagen ha sido usada, entre otros, por María Zambrano, para marcar el carácter de la creación, donde el arte revela el conocimiento del *ser* y la muerte.

Grey, acompañando a Elena Sala en busca de Oscar Owen –el Inglés–, buscaba en realidad su propia dimensión sensible que halló, finalmente, en la violinista, mujer inglesa.¹²⁸

Por ello, el viaje del médico de provincia tiene lugar en la dimensión sensible manifestada en lo femenino. Simbólicamente, el encuentro con la violinista equivale al “encuentro con la diosa” que ya viera Campbell: “matrimonio místico del alma triunfante del héroe [esta vez Díaz Grey] con la Reina Diosa del Mundo”,¹²⁹ conciliación del *ser* individuo con el todo. La violinista “de perfil asexuado” (198) significa la totalidad sensible que Brausen hubo perdido y que Díaz Grey hallara. Sensibilidad profunda que sólo puede ser representada con la música: un Orfeo (violinista) para un Morfeo (Díaz Grey); un nacido de la música para un nacido de las formas.¹³⁰ Mientras ella toca el violín, Díaz Grey la acompaña con el piano en la imaginación. La “tentación” de Díaz Grey, bajo esta lectura, denota el llamado y tentativa a recobrar su sensibilidad erótica e imaginativa: poseerla equivale a poseerse a sí mismo. Dormir a lado de la violinista, en tanto encarnación de lo músico sensorial, equivale a dormir a la orilla de su propio abismo.¹³¹

Por ello, es dentro de la violinista (es decir, dentro de su propia imaginación) como Díaz Grey encuentra la restitución total de su *ser*. Por ello, en su propia lucubración, concibe, este médico de provincia, una vida amorosa a lado de la joven artista, pero una en donde ella fuera su amante y no su esposa. Y es que la felicidad radica fuera del aire responsable.¹³²

¹²⁸ “El médico se une a la muchacha, la *joven ‘inglesa’* violinista que conoció acompañando a Elena en su búsqueda del *joven inglés*; se trata de un acto transgresivo, secreto y desafiante”. Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 117.

¹²⁹ Joseph Campbell, *op. cit.* p. 68.

¹³⁰ La música trae lo inefable; desciende a los abismos e induce a los demonios a su encuentro.

¹³¹ “Yo me duermo a la orilla de una mujer: yo me duermo a la orilla de un abismo”, escribe Galeano en su poema “La noche”.

¹³² Al respecto, resulta interesante cómo concibe Onetti su relación con la literatura dentro de esta lógica pasional e irresponsable: “Nunca he sido un esclavo del escribir, como lo son Vargas Llosa o García Márquez. Alguna vez se lo he dicho a ellos: lo que tú tienes son relaciones conyugales con la literatura, tienes que cumplir

Amante que lo nombre cariñosamente “Degé” (“nombre que hizo con mis iniciales”: D.G.); apelativo para la ilegalidad de sus afectos.

Díaz Grey sonríe, de esta forma y dentro de su imaginación, “al aire que me tocaba los dientes; [y] no quiero pensar, no quiero saber qué hizo mi *felicidad* ni qué puede destruirla. Recuerdo, podría medirlos con exactitud, los *restos de alcohol* que quedaron en los vasos”. (206-207) Restos que lo llevaron de su plano de “realidad” a una ensoñación de embriaguez. No es en este caso la morfina –reservada ésta para Brausen–, sino el alcohol, el medio con el que su inconsciente fluye con libertad, con el que se debate entre la vigilia y el sueño. Si Díaz Grey pudiera, como sospecha, recuperar y reconstruir los restos de alcohol, retornaría por completo a la conciencia. Fue y no fue la violinista (mujer órfica) quien lo indujo a tal estado: “–Degé... –dice ella; bebe un trago”; (208) la embriaguez de lo sensible. Ya la música significa, en palabras de Bachelard, “la vibración ontológica” del abismo humano.¹³³

De este modo, si la violinista tiene, imaginariamente, un papel de amante, su esposa será entonces Elena Sala. Mujer que fue erotismo se vuelve ahora trampa –como le hubo sucedido a Brausen con la joven y adolescente Gertrudis: “pienso en Elena Sala, mi mujer; cuento las horas que hace que me espera, examino la solidez de la *mentira* que voy a decirle”. (208)

No obstante, lejos de toda premonición, la búsqueda de “salvación” en la violinista, se torna también su trampa: “Como definitivamente fuera del argumento y de Santa María,

con tu señora esposa, mientras que yo tengo relaciones pasionales con mi amante, eso es la literatura para mí: una amante. Cuando noto esa pasión, escribo, y cuando no, pues no”. Javier Goñi, “La literatura es mi amante”, *El País*, 14 de marzo, 1993, <https://elpais.com/diario/1993/03/15/cultura/732150002_850215.html>. consultado el 30/05/20.

¹³³ Gaston Bachelard, “La dialéctica dinámica del ensueño mallarmeano” en *El derecho de soñar*, p.156.

Díaz Grey estaba padeciendo a la muchacha [violinista] [...], la padecía y la manoseaba, la suprimía y se aniquilaba en ella, lograba a veces detener el tiempo sin otro resultado que el convencimiento de que no es posible suceder en la eternidad”. (249)

Díaz Grey se encuentra, finalmente, condenado por sí mismo y no por Brausen: él mismo debe salvarse. Médico que significaba salvación de Brausen, se convierte en trampa de sí. Se trata de una traslación que tiene espacio en el mismo trabajo de construcción de la ficción: “en la madrugada, junto a Elena Sala dormida [...], iba depositando cerca de la cama –como reloj pulsera, los cigarrillos, los fósforos– los filosos objetos que había recibido de la clandestinidad”. (250) Filosos objetos con que Brausen cortó la urdimbre de su realidad para fabricar la misma Santa María, son ahora los objetos que recibe “Degé” en la clandestinidad de la ficción, como quien halla los hilos de su propio tejido. Acaso presintiera lo que alguna vez dijera aquel Próspero de Shakespeare: “estamos hechos de la materia de los sueños”.¹³⁴

Díaz Grey repara, desde su lucubración con su amante violinista, en sí mismo: “Pienso en el doctor Díaz Grey, inmóvil en esta mesa, contra un lado de la noche de otoño tormentosa, mirando la risa, el interior sonrosado de una boca de muchacha, envanecido por la seguridad de ser capaz de toda injusticia”. (208) Tal reparo sobre sí desde la imaginación equivale a mirarse a través de un espejo cóncavo y ambiguo. Reparo que se vuelve deseo, un querer ser.

Por su imaginación, Díaz Grey busca eximirse: “Todo es posible, podemos pensar; o pensar sin tristeza que nada alcanzaremos de lo posible y que esta fatalidad no nos preocupa” (208), y se afanará porque la salvación descienda no del rezo sino de la acción: “Te quiero y no digo nada”. (208) Médico como ficción imaginada levanta así su propio espectro: “Hasta que en la madrugada o al día siguiente comprobaba que era imposible vivir en el pequeño

¹³⁴ En *La tempestad*, Madrid, Cátedra, 2007. Acto cuarto, Escena única.

infierno helado que poblaban las luces rehuidas, las vergüenzas, las miradas de los mucamos, el olor de las ropas de cama que volvía a surgir con el sudor. [Degé] debía salvarse y era puntualmente salvado por la recuperada intensidad de su amor[...]. (250) Salvado por el recuerdo de la violinista; es decir, por la inducción al sueño-creador a través de lo músico-sensorial.

Entretanto, en la línea de su existencia “real” que ha comenzado a tener historia, Elena Sala muere por sobredosis de morfina. Aquella misma morfina que aliviara a Gertrudis; la misma con la que Brausen creara a esta Elena Sala. Muere de morfina como si fuera el *humus* al que retornara, inevitable, a la materia de su creación. Y es que, en busca Elena de abrir las puertas de su percepción con ayuda de este líquido —es decir, a través de Morfeo—, desciende tan hondo al pozo de su *ser* que no puede sino hallar la muerte.

Muerta Elena, la gran diosa del amor nunca conquistada por Díaz Grey —una (H)Elena de Troya si le sumamos la H del departamento de la Queca—, será la que relacione a todos estos personajes en el crimen de traficar con la morfina.

(H)Elena, tierra conocida para su marido Horacio Lagos., (H)Elena que diera identidad a Oscar Owen (porque sólo ella podía darle “eso que llamamos persoalidad”), (H)Elena: vaso comunicante con la violinista,¹³⁵ los relaciona a todos porque ella: “era extraordinaria y sólo personas como nosotros podíamos comprenderla”. (276) Anuncia Lagos.

Entramados estos personajes entre sí a través de ella, buscan la restitución de todos ellos en una sola unidad, en un solo cuerpo. Homenaje que se alza como venganza en tanto arremeten contra la legalidad: “Quiere [Horacio Lagos] que vayamos a Buenos Aires y que

¹³⁵ Ella debía sumarse porque “necesitaba [dijo Lagos a Díaz Grey] la pureza y la fe de esta niña”. (280)

usted [dice Oscar Owen a Díaz Grey] firme tantas recetas de morfina como farmacias haya. Yo manejo el coche; recorreremos todos los negocios en un día y desaparecemos [...] Este es el homenaje, la vengaza de que hablaba”. (279)

Este acto es por demás simbólico. Son seres ficticios en el crimen de traficar con su propia naturaleza. Crimen para el cual, Oscar Owen necesita impregnar aquella misma fuerza violenta que Ernesto hiciera con Brausen, para abrir el tejido de su dimensión “real” y que el homenaje tenga, por tanto, un valor interior. Oscar Owen asesina a un policía, representante de la ley: “Recuerdo la grandeza de Lagos cuando repartía indicaciones en un ineludible *lenguaje infantil*, cuando demostró ser capaz de preverlo todo, menos el suave gesto con que el Inglés apoyó su pistola en el cuerpo del hombre que se acercó al automóvil y quiso detenernos”. (310) Asesinato en el orden de la ficción que los lleva, por tanto, de “buscar traficar” a “buscar la huida”.

Huida entendida como la retira de su realidad; es decir, como escape de su dimensión ontológica “ficticia” para hallar los límites de su dimensión metafísica “real”. Será por ello y de nueva cuenta el carnaval –aquel mismo por donde ingresaron Brausen y Ernesto, en otro tiempo y sin embargo el mismo–, aquel medio por el que logren tal transfiguración: tocar los límites de Buenos Aires. La huida, de este modo, no significa, en reiteración, una evasión hacia otra espacialidad exterior. Jamás ninguno se interesa en atravesar una frontera política; la huida significa una búsqueda por su identidad en un viaje hacia adentro. Ya “Buenos Aires” es apenas la supresión de “Santa María de los Buenos Aires”. El viaje se da como una restitución por lo perdido.

De tal modo, bajo la clave “Señor Albano” –clave que les indicara qué tan cerca de ellos anda la justicia– se mueven, como en una partida de ajedrez, sin poder cambiar de

tablero. “Lagos, en el reservado del café, inventó la frase “¿está por ahí el señor Albano?”, (304) como clave telefónica, misma que augura la futilidad de todo intento. Porque cuando acabara aquel día de carnaval, todo disfraz sería una señal que revelara ahora su identidad en vez de ocultarla. El “Señor Albano” es el Señor justicia racional, el Alba-no sobre el último día de carnaval: “el señor Albano no ha llegado todavía”. (300)

Por ello su “escape” parece: “técnicamente perfecto –dice René–. Pero hoy termina el carnaval. En cuanto salga el sol, mañana, no podrán mover un dedo, disfrazados”. (307)

“–Claro, es cierto, el carnaval termina. Pero habría conquistado ya una seguridad absoluta de veinticuatro horas, habría fortificado la moral de mi ejército y, durante el tiempo así ganado, organizaría el arribo a la frontera”. (308) Impugna Lagos.

De esta manera, frente al carnaval, los disfraces representan la posibilidad de transmutar: “De pronto imagino que todo –la fuga, la salvación, el futuro que nos une y que sólo yo puedo recordar– [sentencia Díaz Grey] depende de que no nos equivoquemos al elegir el disfraz”. (301) La salvación depende de una encubierta; una para la ficción. Encubierta que significa develamiento.

Dirigidos todos por Horacio Lagos, buscarán así el traje perfecto: “Necesitamos trajes de disfraz. Algo muy especial, muy bueno”, Dice Díaz Grey. “ Para un baile –agrega el Inglés y ríe durante las tres palabras”. “Para ahora”, insiste la violinista con rapidez. (301) Disfrazados, de este modo, Horacio Lagos de Rey, Oscar Owen de Alabardero, Díaz Grey de Torero y la violinista de Bailarina (a la música le es inherente el baile), representarán la dualidad de su existencia. Porque “los disfraces no definen meramente la posibilidad de otro

(otra función) que tienen los personajes, sino que dramatizan su otra mitad, lo negado en cada uno”¹³⁶ —señala Ludmer.

Será Horacio Lagos, el Rey, por tanto, quien dirija al resto. Él como Rey porque, en esa dualidad posible, puede encarnar a totalidad su alteridad de “Horacio” y hacer del *carpe diem* una salvación, dirigiendo todos los pasos hacia una nueva sensibilidad recobrada y restituida. Al fin: “llegó mi turno, voy a ser rey [...] Si yo dirigiera una retirada... [...] Elena me guía, ella dirige nuestros pasos; los de Oscar, los suyos, los míos”. (277) A Horacio Lagos lo distingue la claridad de lo que sucede:

Estamos en carnaval y debemos escondernos en el carnaval. Buscan a un hombre bajo y grueso, vestido de gris; a uno rubio y flaco con traje marrón; a un buen mozo que fuma pipa. Buscan a una muchacha de regular estatura, de ojos claros, nariz de dorso recto y sin señas visibles, aparte de las sutiles marcas profesionales que deja la práctica del violín. ¿No es así? Muy bien: los suprimimos como si sopláramos cuatro velas [...] Subsiste mi plan, nuestro plan; continuamos escondidos en la fiesta, hemos dejado de *ser* hasta mañana. (203-314)

Porque “aquel viaje que hizo usted con Elena persiguiendo a Oscar [le dice Lagos a Grey], ¿no es exactamente el mismo viaje que pueden hacer esta madrugada, en una lancha, desde el Tigre, una bailarina, un torero, un guardia de corps, un rey”. (314) Señal ésta de que la expedición sigue siendo, en sustancia, la misma.

¹³⁶ “El disfraz de torero de Díaz Grey remite a la asunción de su mitad española, la de “Díaz”, y con ella a un elemento de juego, agresividad y plasticidad no triste (no grey); el traje de la bailarina de la joven violinista es lo otro que puede hacerse con la música —no ya tocarla sino bailarla—, y a la vez lo reprimido en su infancia (“Puedo verla a usted, diez años antes, escondiendo bajo su almohada un par de zapatillas de baile [...]; puedo verla bailar lo que le obligan a tocar en el violín”). El disfraz de alabardero subraya que el joven, antes huido y ahora asesino de un policía (como Ernesto de Queca), se constituye en custodio de Lagos “el rey” (y es la inversión de Arce, guardia del asesino Ernesto); en cuanto a Lagos, el rey-bufón del carnaval —MOMO—, alude a su proceso de vejez y descomposición que quiso detener; ahora es un rey destronado y caído. Pero el rey es, en realidad, su majestad el yo (Lagos dice: “Yo, el rey”): Lagos era el otro absoluto, el personaje tercero; su otro es el yo y allí, disfrazado, lo asume como rey”. Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 118.

El fin del carnaval equivale a la recuperación de sus cuerpos. Porque el carnaval no es la carne sino su ausencia. Momento de dejarla para limpiar el *ser* –o el alma, en la tradición judeocristiana.

Horacio Lagos, Díaz Grey, Oscar Owen, la violinista, serán sorprendidos al Alba por la ley con los trajes todavía puestos, que ya no los cubren sino, acaso mostrando su verdadera naturaleza, los desnudan. Es decir, son sorprendidos por la razón con la carne a flor de piel. Porque la imaginación, en su fuerza destructiva y creativa, desnuda el *ser*. Ya el carnaval significa descarnalización.¹³⁷ Seres “ficticios” a carne viva, son seres poéticos; es decir, creadores de sí mismos.¹³⁸

En suma, tras los viajes “irracionales” emprendidos por Arce, por un lado, y Díaz Grey, por otro, la ficción se ha vuelto “real” (en tanto ha cobrado el plano ontológico de la realidad); y la realidad, ficticia (en tanto ha trastocado sus límites metafísicos). De este modo, la dimensión ontológica y la metafísica, al perturbarse entre sí, cuestionan los fundamentos de la realidad y la ficción, y con ello, a la naturaleza humana. Entre los distintos niveles de realidad, los personajes viajan en la continuidad de su *ser* en una exploración por los diferentes estados de existencia. Ésta es quizá la búsqueda de la salvación: atravesar las puertas de la percepción en búsqueda de lo genuino del *ser*.

Visto así, ¿es posible salvarse imaginando? Si la trampa yace implícita en la condición humana, ¿podemos decir que Brausen/Arce, Díaz Grey y el resto de los “personajes” han

¹³⁷ “Del it. *carnevale*, íd., y éste de *carnelevare*, alteración de *carnelevare*, S. XIV, compuesto de *carne* y *levare* ‘quitar’, por ser el comienzo del ayuno de Cuaresma” (Joan Corominas, *op. cit.*, p. 134). Etimológicamente, “carnaval” significa ausencia de carne; literalmente, quitarse la carne.

¹³⁸ Diría Sabines: “Los poetas somos personas ‘descarnadas’ vamos por el mundo sin piel con la carne viva”. Ana Cruz, “La poesía es un destino. Entrevista a Jaime Sabines”, *La raíz invertida*, 28 de marzo de 2016, consultado el 30/05/20, <<http://www.laraizinvertida.com/detalle-1949-la-poesia-es-un-destino-entrevista-a-jaime-sabines>>.

quedado libres de tal? ¿No hay, tal vez, en la fuerza destructiva y creadora de la imaginación, una dialéctica de la salvación que revela la dialéctica de la condición humana? ¿Qué significa, a este punto, la imaginación? Tales preguntas abren el último capítulo.

Capítulo 4. Salvación y dialéctica de la imaginación

El infierno está vacío, todos los demonios están aquí.
Shakespeare¹

La “fuga” termina para Arce con el reconocimiento: “–Usted es el otro –dijo el hombre–. Entonces, usted es Brausen”. (298) La ley, que desde Buenos Aires los persigue (a Ernesto y a él), lo identifica, delata su identidad y, en último caso, castiga.

No obstante, no debemos olvidar que ha sido el mismo Arce quien, como todo criminal, sembró las huellas para ser hallado: “te voy a telefonar o venir a las nueve”. (298) ¿Qué sería del asesino sin el reconocimiento, sin la mirada que lo identifique, es decir, que le otorgue identidad?

La locura auspiciada por la imaginación reclama ser reconocida, visible. La razón, al castigarla, la reafirma. Sólo lo que se nombra existe. Paradójicamente, la subjetividad al ser inspeccionada por la ley, se instaura; es decir, se normaliza. Santa María ya no representa el acto criminal de una imaginación destructiva y creadora, sino imagen “real”, y por tanto, sancionable, esto es, corregible.

Aquí comienza la dialéctica de la imaginación como salvación para Brausen/Arce. La imaginación, que fuera vía de acceso a lo real, se institucionaliza como realidad. Porque la ley que los persigue no es la de Santa María sino la de Buenos Aires.

¹ William Shakespeare, *op. cit.*, Acto primero, Escena II, dicho por Ariel.

Sin embargo, lo que pareciera un fracaso en materia de salvación, trae consigo otra vuelta de tuerca. Arce ha logrado llevar la razón –y sin que ésta lo sospechara– a los abismos de su *ser*, a los dominios de la imaginación. Por este acto, lo imaginario no sólo se vuelve real, sino que la razón amplía sus límites para conocer lo que antes le fuera desconocido, reconocer lo que hubiera negado y existir así desde otro estado de conciencia. Transformada en la tierra de la imaginación, será ésta ahora una razón poética.

De esta manera, la ley que aprehende a uno y otro (Brausen y Ernesto), no es sino la aprehensión de un solo individuo en los estados múltiples del *ser*² en busca del retorno y la restitución de un “ser-en-el-mundo” transgredido y violentado. Será la razón –una razón tenue en el dominio de la imaginación– la que instaure no sólo el orden, sino además la que unifique el *ser*. Ella la que haga retornar la creación a su creatura. Se trata, por tanto, de una última apropiación de sí mismo. Arce ha viajado a Santa María con la previsión de ser hallado, esto es, del retorno a su “realidad”, que no obstante, no será la misma.³

Y es que, finalmente, Brausen al notar que la ley ha apresado a Ernesto (su dualidad), en vez de intentar huir, camina hacia ella como si la aguardara. Arce pide ser mirado y repara: “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”. (298)

Brausen cree reconocer aquella voz: “que me hablaba y me vigilaba los ojos: había sonado en la noche anterior junto a la cortina del reservado, dirigida a la mujer pintada que

² Cfr. René Guénon, *Los estados múltiples del ser*, Barcelona, Sophia Perennis, 2006.

³ Ya la importancia del retorno tiene un eco novaliano en Onetti –y en la literatura toda. Para Novalis, lo significativo de la imaginación se encuentra en que “el camino misterioso va hacia adentro [pero] quien se queda aquí, triunfa sólo a medias. El segundo paso ha de ser una mirada activa hacia afuera, una observación activa y sobria del mundo exterior”. Citado en: Rüdiger Safranski, *op. cit.*, p. 75. Es quizá el retorno de Ulises el que marca la restitución de sentido para la épica moderna.

comía uvas, al muchachito rubio que inauguraba la vida, al perfil aguileño del hombre gordo, vencido, en retirada”. (298-299) Sin embargo, apenas se remite a aludir sus señas porque sustancialmente no la identifica. Brausen no sabe quién es ese hombre, ese desconocido que representa ahora la ley de Santa María. Ha logrado, finalmente, transgredir la naturaleza de su razón en la transformación de sí mismo.

Se trata de Jorge Malabia (quien tiene su desarrollo en la novela *Juntacadáveres*, 1964). Al nombrarlo éste como “Brausen” (sin caer en cuenta de quién es “realmente”) y no como “Arce” ni como “Dios”, rompe la imagen sagrada del mito creador: habitantes todos de un mundo profano. Impedido, Brausen, por el desconocimiento en las nuevas tierras de su propia sensibilidad, apenas logra relacionar a Malabia con la voz en el hotel Berna, y al resto de los comensales que hablan, curiosamente, sobre un escape: Díaz Grey, Larsen, María Bonita y Lanza. Brausen no repara en sus creaturas.

Y es que para tal dimensión suya, la razón tenue no corrige los abismos, como lo haría la razón ilustrada; se remite a señalar, metafóricamente,⁴ lo que mira: “Santa María donde por nuestros pecados estamos”, (295) sentencia Malabia, porque aquella creación se ha erigido de los ínfimos de Brausen donde cada creatura abona sus fantasmas. Santa María es el nombre de un abismo: ya la imaginación produce demonios, crea sus propias trampas. Brausen será juzgado bajo las leyes de Santa María; las leyes de su ficción que, tal vez, ha dejado de pertenecerle.

⁴ El lenguaje metafórico, lejos de excluir a la razón, amplía sus dominios más allá de lo meramente “racional”. “Metáforas fundamentales” –lo llama María Zambrano– son propias de una razón poética, esto es, creadora y sensible.

El fundamento del viaje radica en la búsqueda del *ser* por otra identidad que a su vez sea la suya. “Ser y no ser a un mismo tiempo”,⁵ diría Heráclito. Un ensanchamiento de las fronteras de su existencia. Porque Brausen repara en que está condenado a la imposibilidad de salvación dentro de su misma identidad: “Quiero arrancarme la ropa como una piel de invierno”. (125) El *otro* ficticio significa una ampliación de los límites de su *ser* individuo. Brausen atraviesa, con la imaginación, su cuerpo. Un cuerpo existencial. La única vía de salvación posible, desde esta lectura, ha de ser hallada en la transgresión de su exactitud humana, para la cual Brausen repara en que: “había esperado toda la vida sin saberlo y que si hubiera tenido conciencia de esta espera la habría acortado, tal vez en años”. (200)

Se trata de una anchura y un viaje por los diferentes estados de existencia dentro de un solo *ser*. Como diría el mismo Brausen: “es que la gente cree que está condenada a una vida, hasta la muerte. Y sólo está condenada a un alma, a una manera de ser. Se puede vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas”. (187) ¿No es acaso ésta “la vida breve”? la conciencia no de finitud biológica sino de vidas existenciales; la posibilidad de decidir. Porque: “entonces la muerte no importa, no como definitiva aniquilación”. (188) Quizá el verdadero deseo humano sea el de vivir no una vida sino varias; no obstante, no consecutivas, sino simultáneas. Existir desde estados múltiples del ser en la experiencia de una sola vida que las reúna todas y sean, a un tiempo, independientes. Si el *ser* significa posibilidad, la imaginación se encauza como voluntad de ser dentro de esa posibilidad.

En línea paralela, Díaz Grey, su alteridad perdida en su interior, esperando la llegada de la ley, piensa en la violinista, en el espacio que se abre entre aquella “real” y la “imaginada”; es decir, entre la deseada y la poseída:

⁵ Heráclito, Fragmento 49, *op. cit.*, p. 101.

Estamos separados por todo lo que vivimos juntos y ella ignora; y la palabra usted mantiene sensible esta separación, impide que ella llegue a saber y olvide. Estamos separados por tres días de frío o viento, por el minuto en que yo me acerqué a una ventana de hotel para mirar el mal tiempo en la calle mientras ella me esperaba acurrucada en la cama; estamos separados por el regreso en taxi de la casa de citas de Palermo, por la voz Degé, por la visión *vertical* que obtuve de su cara mientras ella se apoyaba en mi hombro, por la gentileza con que me informó que es natural encontrar dificultades cuando se regresa a la vida; separados por mi seguridad de que existía una frase exacta para definir la *sensación* de su cuerpo desnudo. (280-281)

Separada en fin, por los huecos de su imaginación en la duda de ser salvado a través de su deseo o condenado en la aniquilación de lo imaginado frente a la realidad: “Porque todo esto que vivimos juntos, toda esta intimidad que ella desconoce, sólo podrá seguir valiendo para mí si mantengo el usted, *si no la nombro*, si no permito el nacimiento de una nueva intimidad que hará desaparecer la anterior”. (281) Quizá por eso “la violinista” no se nombra nunca. Inapelable como irrepresentable, como la diosa del Amor que no puede ser aprehendida en una imagen o nombre. Eros al que no debe verse el rostro. Ya el erotismo es invisible, no visible a lo ordinario.⁶

Frente a este titubeo, Díaz Grey (Degé, como lo llamara la violinista en la imaginación de él), manifestación sensible del mediodía metafísico, encarna ahora el tiempo y su conciencia. Salido del mundo del mito, habita un espacio con Historia:

escucho los tictacs desparejos de una veintena de relojes a mi espalda, sobre mi cabeza, vibrando en el escaparate, cerca de mi vientre; invento el golpeteo de las máquinas que no oigo, las que están en la caja fuerte, en las vitrinas, en la luz verdosa de un pequeño acuario, sin poderes para evitar que el latido de los relojes mire y corra este tiempo y los que soy capaz de recordar y suponer [...]; desde todas partes saltan las campanadas del mediodía, martillan y cantan los carillones. Camino hacia atrás hasta que choco con un reloj de pie; tembloroso, me aplico a sudar todo el miedo que acumulé, sin saberlo, desde ayer, mientras

⁶ Eros, enamorado de Psique contra la voluntad de Afrodita, su madre, lleva a Psique a su palacio, donde le prohíbe verlo. Eros y Psique sólo pueden amarse de noche y en la oscuridad. Sin embargo, Psique, impelida por la envidia de sus hermanas, siente curiosidad de verlo para comprobar que no es un monstruo. Por ello, mientras Eros duerme, Psique lo alumbra para darse cuenta de la belleza de su amado. Pero una gota de aceite cae sobre el rostro de Eros, quien despierta y, decepcionado, la deja. *Cfr.* Apuleyo, *El asno de oro*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.

se prolonga el estrépito, mientras agonizan en mi memoria los últimos sonidos de los relojes.
(310)

Tambaleándose como llama que arde sobre el tiempo, su trampa “late” desde su interioridad. Paso que va de lo pre-ontológico a lo ontológico desde donde padecerá la angustia de su finitud mientras escucha: “el *batallón* de los tictacs que *ataca* la claridad del mediodía, la empuja, la desgasta”. (311) Impávidos los ojos ante el tiempo que corroe su entraña: “sin pensamientos, sin intervenir, ajeno al tiempo y a la luz, presencio la lucha hasta que termina, hasta que los metales y los vidrios de las esferas comienzan a reproducir y repartirse el reflejo de la primera lámpara que se enciende en la calle”. (311) Significativo que el tiempo invada a Díaz Grey previo al comienzo de la noche, símbolo ésta de eternidad. Díaz Grey se volverá así un sorteador del tiempo, como si acaso en su papel de torero –como aquel *Díaz de Vivar*–, tuviera que medir el peso de cada acción.⁷

No obstante, en contrapartida con Brausen, el médico de provincia y la violinista no son capturados por la policía cuando ésta arresta a los demás: “cuando logro distinguir entre los árboles, pisando con levedad el césped, a fugaces hombres con sombreros de paja que aventuran saludos indecisos, prefiero irresistiblemente no esperar al señor Albano en el banco y me pongo de pie”. (317) Es, tal vez, esa última voluntad de Díaz Grey de no ser hallado por la ley, la puerta a una salvación más subjetiva y por tanto, radical e inexplorable para la conciencia. Este médico de provincia jamás podrá ser encontrado por la luz tenue de Brausen. Y es que él significó siempre la posibilidad de lo que a su creador le fue negado: *ser total*.⁸

⁷ Como sucede en *Rayuela* donde tal “sorteo” tiene la impresión lúdica, de juego y baile.

⁸ “El médico es soltero, Brausen casado; el médico visitado, Brausen visitador; el médico mira el mediodía, Brausen mira la noche; el médico no alcanza a auscultar el corazón, pero mira (y es seducido por) los pechos de Elena Sala, Brausen ausculta a través de la pared y no puede ver”. Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 69.

“Puedo alejarme tranquilo; cruzo la 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”. (318) No obstante, ¿podría decirse, entonces, que Díaz Grey y la violinista se salvan juntos? Hombre que fue ficción, ¿a qué dirección dirige sus pasos?

Para aterrizar el sentido de salvación a este grado, será necesario preguntar, dentro de *La vida breve*, ¿hacia dónde miran los personajes cuando buscan salvarse, a dónde arrojan su *ser* más allá de lo visible de sus viajes? ¿No es el amor acaso la fibra sobre la que juegan y se remueven: fuego donde el erotismo arde para calentar su imaginación? Ya repetidas veces, a lo largo de la novela, Brausen apela al amor en el acto de creación de Santa María, especialmente cuando ya se encuentra en ella:

Periódicos viejos y tostados se estiraban en la ventana de la fonda y me defendían del sol, yo podía desgarrarlos y mirar hacia Santa María, volver a pensar que todos los hombres que la habitaban habían nacido de mí y que era capaz de hacerles concebir el *amor* como un absoluto, reconocerse a sí mismos en el acto de *amor* y aceptar para siempre esta imagen, transformarla en un *cauce por el que habría de correr el tiempo y su carga*, desde la definitiva revelación hasta la muerte; que, en último caso, era capaz de proporcionar a cada uno de ellos una agonía lúcida y sin dolor para que comprendieran el sentido de lo que habían vivido. (285)

Santa María es la ciudad circundada por un río de morfina, de leche, de tiempo; finalmente, de amor. Brausen/Arce adjudica a éste un factor esencial que funge como piedra angular de toda creación. El amor nace como un revelamiento de finitud, por el cual el deseo se levanta como motor, un *ser-proyecto* –diría Heidegger– dentro del *ser-para-la-muerte*.

Por ello, Brausen vislumbra para Santa María el amor como vía de salvación. Él que hubo padecido ya su muerte frente al cuerpo de Gertrudis: porque fue la imposibilidad de juego –es decir, de imaginar– lo que marcara la definitiva ruptura: “Es imposible la seducción

—le dice a Gertrudis— no importa ahora por qué, puede ser que por todo eso. Fundamentalmente, me parece, porque ya no podemos jugar”. (130)

Tal importancia del amor como salvación proviene de un demiurgo en un plano mayor, de un Onetti que reconoce para la creación: “Ya dije mucho y varias veces que escribir es un acto de amor. Y sin eufemismo”.⁹ “Aclaremos: como escritor puedo decir que mi reino no es de este mundo. Como pobre tipo necesitado, puedo indignarme o reírme de la feria en la plaza, tan ruidosa hoy. Pero lo importante es el amor, la novela es el amor y siempre que la tengo de verdad acontece que está desnuda”.¹⁰

Bajo esta poética, a Díaz Grey, primer movimiento ficcional de Brausen, no lo mueve sólo el deseo como apetito sexual, sino como búsqueda de ser reconocido en el erotismo de Elena Sala y la violinista; es decir, del amor. Y es que, como viera ya Octavio Paz: “el agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación [...], el deseo es el padre de la fantasía”.¹¹ Quizá sólo en el amor —imaginación álgida—, el *ser* amplía sus límites más allá de la voluntad propia y de sus intentos. Éstos son ensanchados por el deseo de otro *ser* hacia su propio interior. Encuentro de soledades. Existir en el otro, pues como ve Zygmunt Bauman: “el amor es la supervivencia del yo a través de la alteridad del yo”.¹² Un “yo” que trasciende a un “tú” en tanto la interrogante “quién soy” se abre a un “quién eres”. Dualidad y unión. Si Brausen/Díaz Grey se encuentran atrapados en los límites ontológicos de su *ser*, el amor abre un puente hacia el otro: “el yo que ama se expande dándose a sí mismo al objeto amado”.¹³ El erotismo calienta el alma humana. Y aquí el papel de la violinista-danzante

⁹ Juan Carlos Onetti, “Ida y vuelta”, en *Réquiem por Faulkner*, p. 196.

¹⁰ Juan Carlos Onetti, “Onetti en el tiempo del cometa”, en *Requiem por Faulkner*, p. 207.

¹¹ Octavio Paz, *La llama doble*, pp. 10-15.

¹² Zygmunt Bauman, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Barcelona, Paidós, 2018, p. 28.

¹³ *Idem*.

(contingüidad de Gertrudis–Elena Sala) se vuelve fundamental. Ella representa la tensión no sólo de la música y del baile, sino del mito y el rito –en una ontología simbólica, la música es al mito lo que el baile al rito. En este sentido, ella simboliza la naturaleza metafísica sensible de la imaginación y al mismo tiempo su encarnación física y corporal. Díaz Grey se “salva” con ella, esquivando la ley, como metáfora de una salvación que pervive en la tensión entre las dos naturalezas humanas (una física y otra metafísica) que, distintas, buscan concilio. La atracción erótica de Díaz Grey hacia la violinista cobra así el impulso por ver restituidas esas dos partes suyas. No por nada para Joseph Campbell¹⁴ el final del viaje del héroe manifiesta el momento más crítico de todo su recorrido, donde la “bailarina cósmica” viene a representar el deseo que enlaza vida y muerte. Finalmente, la salvación no se da en la muerte total, sino en su resurrección; es decir, en el retorno. La violinista/danzante significa, en tal modo, la vuelta por sí mismo donde el viaje cobra sentido. Fin de la travesía que manifiesta la otra intimidad de la vida: la de la muerte.¹⁵ De este modo, ¿no acaso Brausen logra “salvarse” a través de su creación (y en un principio *alter ego*) Díaz Grey-violinista? ¿No ya por la imagen de la creación “se acercan al máximo el ser imaginante y el ser imaginado”?¹⁶ Finalmente la literatura –como toda obra– “es el único espacio donde todas las deudas se saldan”.¹⁷ Entendido así, la salvación de Brausen siendo capturado por la ley, por un lado, y la de Díaz Grey en su evasión, por otro, muestran así la dialéctica y contradicción de dos formas de plenitud que confluyen en una sola carne existencial de múltiples rostros: “un héroe de las mil caras”.¹⁸

¹⁴ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*.

¹⁵ Cfr. Gaston Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, México, FCE, 2006, p. 73.

¹⁶ Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, p. 11.

¹⁷ Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 140.

¹⁸ Cfr. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*.

No obstante, ¿qué significado tiene el amor para Brausen y Díaz Grey? Ficticios ambos, llevan aquello que pareciera un concepto al terreno de la sensibilidad. Esto es, no se mueven en su especulación teórica sino en su vivencia sensible. Quizá éste sea el fondo de sus viajes y transgresiones. Tal vez las puertas de la percepción tengan como llave una susceptibilidad específica: la felicidad de la sensualidad en la trascendencia del instante.¹⁹ Es decir, felicidad entendida como el amor que desciende a la experiencia. De este modo, por el amor, Brausen puede transitar de la sensibilidad cotidiana a la sensualidad poética, desde donde lo trágico ordinario podrá revocarse como posibilidad de cambio en un orden estético. Porque si es verdad lo que Nietzsche concibe acerca del erotismo (“el sentimiento de lo trágico aumenta y disminuye con la sensualidad”),²⁰ podemos ver en Brausen una tensión entre sufrimiento y alivio donde la liberación se encuentra tejida en lo trágico existencial.

Será a través de la creación como Brausen logre percibir y aun capturar sus sensaciones y la trama toda de su realidad para destejerla y tejerla en una nueva exégesis. Ya el amor habla escondiéndose, un Eros que se muestra “más allá de las formas”. Y es que la naturaleza metafórica tiene el misterio de reunir una aspiración metafísica en una carga ontológica. Santa María se vuelve así un “más allá de las formas” para una apertura a un “más allá de lo físico”. Amplitud ontológica en las tierras trascendentes.

En consecuencia, buscador Brausen —a través de Díaz Grey primero y de Arce luego— de un mundo meta-sensible donde poder hallar su totalidad negada en la cotidianidad ordinaria, no busca, sintomáticamente, el “amor” en el orden de las ideas. Brausen atraviesa los “mares” de su existencia hacia una dimensión creadora, total e infinita, buscando,

¹⁹ Por decirlo en términos de Bataille (*La felicidad, el erotismo y la literatura*, p. 92).

²⁰ Cfr. Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, sentencia 155.

contradictoriamente, los afectos y la carnalidad: erotismo y voluptuosidad. Enuncio “contradictoriamente” porque el orden metafísico, en su naturaleza universal, no responde a la carne ni a sus deseos; libre del cuerpo, es un orden ideal.²¹

Quizá por esa misma aparente contradicción entre una naturaleza ontológica y otra metafísica, Díaz Grey, sueño hecho carne, no logra poseer ni a Elena Sala ni a la violinista más que en su imaginación –ideales éstas del amor, del erotismo y de la sensualidad–;²² muestra tal vez de la imposibilidad de aprehender su propia evanescencia. Y es que la imaginación, en su estado más profundo, se vuelve inapresable.

No obstante, la dimensión creadora de Brausen no está fundada en la razón; es decir, no se trata de una metafísica filosófica; sino, auspiciada por la imaginación, es ésta una metafísica poética. Si a la primera le son negados los sentidos y la corporeidad, la segunda está hecha del deseo y los afectos.

Por tanto, el amor, en este grado, significa sensibilidad. ¿Qué tanto le deben los sentimientos a las sensaciones? Brausen logra, en consecuencia, colocar la salvación en el plano de lo sensible en vías de la felicidad. Porque no importa la idea que sobre ésta especule; al final la felicidad debe ser sentida; es decir, bajada al terreno del cuerpo. Quizá por eso Brausen experimenta el miedo de dejar de desear a la Queca como miedo de ver aniquilada su capacidad deseante: “Tuve miedo de dejar de desearla y me volví en la cama para evocar, *sin ver* su espalda, su estatura, su vestido de hilo inarrugable, la imagen de la Queca desnuda,

²¹ La filosofía, inaugurada por Platón y Aristóteles, se funda en la metafísica, para la cual los conceptos tienen valor universal en tanto no están limitados a fenómenos específicos. El “*Topus Uranus*” (Platón, “Libro X, de la República”) es por excelencia aquel lugar *ideal* –en tanto pertenece a las ideas– que se vuelve inalcanzable, mientras que el nuestro es apenas una imitación, donde el arte se halla tres veces alejado de la idea pura. En este sentido, el “amor ideal” o “amor platónico” no puede ser carnal ni realizable; concepción que no tiene cabida en la poética onettiana.

²² “En *La vida breve* la violinista sólo es poseída en la fantasía y en el futuro por Díaz Grey”. Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 94.

rendida, la pequeña boca abierta y engrosada”. (168) Desearla, finalmente, desde la evocación imaginaria del deseo mismo. Incluso, consciente de que ella era, tal vez, la única puerta hacia el mundo de la felicidad sensible: “estaba dispuesto a pagar cien Gertrudis adolescentes y con dos pechos y la totalidad de este Brausen, como precio por la repetición del momento en que la Queca estuvo bajo mi pecho, doblada sobre la mesa, ayudándome con las manos, o por volver a mirar en su cara, sólidas, palpables, la cobardía y la abyección”. (111)

Desde este enfoque, tal vez la vida vale la pena por un solo momento de felicidad –la felicidad del absurdo, como piensa Brausen. (149)²³ Porque él fue sabiendo, en su largo proceso de despertar a la conciencia a través del despertar a la imaginación, que el amor, la felicidad y las sensaciones comparten un mismo territorio por el que estaba dispuesto a jugar hasta sus últimas consecuencias. Como le dijera en su momento a su mujer al encontrarse “solos, representando, experimentando, tratando de comprender una simple situación humana”: (135) “nos falta la grandeza necesaria para poner otro objetivo en lugar de la felicidad”. (134)

De este modo, la dialéctica de la salvación está implicada en el espíritu dialéctico de la imaginación frente a la condición humana que Brausen experimenta como un estar: “Atado como Prometeo a la roca, como el perro a la perra, como nuestras almas inmortales a la divinidad”. (162-163)

La salvación tiene, en tal tono, un carácter dialéctico porque, como ve Bataille: “no podemos ser felices sin ingresar en la perspectiva de la angustia”;²⁴ misma de la que no se

²³ Como ve Albert Camus: “la felicidad y lo absurdo son dos hijos de la misma tierra [...]. Hay que imaginarse a Sísifo feliz”. *El mito de Sísifo*, p. 159-160.

²⁴ Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, p. 87.

puede huir. Recordemos que la angustia es eso que somos ontológicamente y se encuentra implicada, como viera Heidegger, en la estructura “ser-en-el-mundo”. No obstante, ésta sólo se le muestra al hombre que mira a sus abismos. El modo de ser impropio renuncia, en contrapartida, a la felicidad en tanto ha renunciado, de antemano, a mirarse a sí mismo. No puedes salvarte sin descender y perderte primero en el abismo de la desgracia: “la barca de Caronte se dirige siempre a los infiernos”.²⁵ Es mentira, de este modo, que la felicidad se encuentre en la inconsciencia de vivir sin reparo. Como diría Heráclito: “Si la felicidad consistiese en los deleites corporales habría que llamar felices a los bueyes cuando encuentran arvejas que comer”.²⁶ Y es que, si bien es cierto que, en la perspectiva de la felicidad, no se puede prescindir de un orden bioquímico de placer sensible en el juego de las percepciones, también lo es que no se puede reducir el gran complejo de la felicidad a ello únicamente. No es la inconsciencia sino el flujo del inconsciente entre la vigilia por donde la imaginación más profunda encuentra camino hacia el exterior y se muestra. Vivir en estado permanente de ensoñación, es decir, de creación perpetua. El erotismo arde desde la angustia ontológica de estar vivo.

Ya el problema de la felicidad, en un mundo abierto, es su carácter de radical subjetividad, de utópico acabamiento. Anhelos de totalidad que, en el uso de la conciencia, se traduce como plenitud, en donde la totalidad tiene lugar en la apertura de las dimensiones interiores. De este modo, el carácter efímero de la felicidad se engarza, inevitablemente, con el de la esperanza: la esperanza de salvación. Una esperanza cuyo fenómeno no se da “anterior al conocimiento [como] marco mental de los aún no conscientes” –como

²⁵ “No hay barquero de la dicha. La barca de Caronte es, pues, un símbolo ligado a la indestructible desgracia de los hombres, que atraviesa las edades del sufrimiento”. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 124.

²⁶ Heráclito, Fragmento 4, *op. cit.*, p. 97.

sentenciara Spinoza—,²⁷ sino en los estratos superiores de la conciencia. Por ello, no deja de ser relevante que la esperanza a la que Brausen/Arce/Díaz Grey se enfrentan exponga vasos comunicantes con aquella misma de la que participa Onetti: una prevista en el fin del mundo moderno. Se trata de la esperanza no ya con mayúscula, sino de las esperanzas que se afianzan en la dialéctica de una imaginación que entra también a otro estado: la dialéctica de la imaginación en un mundo de imágenes.²⁸

Y es para esta dialéctica de la imaginación que la imagen estática se vuelve la cosificación de lo que una vez fuera imaginación viva. Por ello, para la imaginación creativa la ruptura de imágenes es necesaria. Ruptura que se da como incesante búsqueda e insatisfacción. Ya el mismo Onetti lo considera así: “Más allá de mis libros no hay Santa María, si Santa María existiera es seguro que haría lo mismo que hago hoy. Pero, naturalmente, inventaría una ciudad llamada Montevideo”.²⁹ Imaginación dialéctica que, en el trabajo creativo, tiene lugar en el ensueño de la voluntad: espacio creativo entre la conciencia y el inconsciente.³⁰ Ensueño que le muestra al hombre la inmensidad, el absoluto más allá de la promesa de alcanzarlo: “Cuando menciono el Reino de los Cielos, me limito a aseverar su existencia. No lo ofrezco a los hombres”, (216) nos recuerda el párroco. Por aquel

²⁷ Agnes Heller, “La situación de la Esperanza al final del siglo”, en *El péndulo de la modernidad*, p. 233.

²⁸ La Esperanza con mayúscula que forjó la modernidad viene a menos con el Holocausto y las dos Guerras Mundiales. Tal “desacreditación” da paso, en la llamada postmodernidad, a las múltiples esperanzas con minúscula. En ello, es importante ver que “el contraste entre lo moderno y lo posmoderno no es un contraste entre la esperanza y la desesperanza”, sino un cambio de horizontes. Se trata de la caída de los relatos modernos hacia una nueva lógica cultural. *Ibidem*, p. 238.

²⁹ Juan Carlos Onetti, “Literatura. Ida y vuelta”, en *Réquiem por Faulkner*, p. 197.

³⁰ “Como el ensueño siempre se considera bajo el aspecto de un relajamiento, se pasan por alto esos sueños de acción precisa que nosotros designaremos como ensueños de la voluntad. Y entonces, cuando lo real está allí, con toda su fuerza, con toda su materia terrestre, se puede creer ácilmente que la función de lo real descarta la función de lo irreal. Se olvidan entonces los impulsos inconscientes, las fuerzas oníricas que se desahogan sin cesar en la vida consciente. Por tanto, nos será preciso redoblar la atención si queremos descubrir la actividad prospectiva de las imágenes, si deseamos situar la imagen incluso adelante de la percepción, como una aventura de la percepción”. Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, p. 10.

estado medio entre la vigilia y el sueño, Brausen se abre a lo inefable de sí mismo. Ya el ensueño es, en lenguaje de Bachelard, la contemplación del ser reunido al fin en la pérdida de sus contornos, inabarcable para sí mismo como las sensaciones que le inundan. De este modo, la ensoñación poética significa una embriaguez creadora que desciende para ascender; lo que Nietzsche llamara apolíneo-dionisiaco.³¹

En tal ensoñación de la voluntad (o sueño creador, como lo llamara Novalis), la imaginación de Brausen/Arce cobra el *ser*. O lo que es lo mismo, su *ser* se vuelve imaginación pura en el acto de creación: descenso al *humus* de sus abismos, por medio del cual acude a su intimidad erótica encaminada a un Superhombre. ¿Y es que no podemos hallar una correlación entre las transformaciones de Brausen y las de Zarathustra: Brausen, el camello; Díaz Grey, el león; Arce, el niño?³²

Por tal modo, Arce se conquista a sí mismo mediante la voluntad creadora que alguna vez fuera incipiente deseo. Él es la última transformación del hombre en superhombre a través de lo que Nietzsche llama “espíritu creativo”: un hacedor de formas, de imágenes. Arce significa un ultra-hombre en tanto encarna la imaginación que fuera evanescencia. Y es que la imaginación, como ya vimos, representa un fenómeno humano y al mismo tiempo sobrehumano; ya los sentidos “son y no son de este mundo”.³³

³¹ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia griega*.

³² Camello como metáfora del hombre que se arrodilla para recibir la carga de valores impuestos que debe acatar (Gertrudis, el deber del amor, de la felicidad, del trabajo) y que, como Brausen, huye, en un intento por salvarse, hacia el desierto para transformarse en león en medio de la soledad tan anhelada y antes perdida (ausencia de intimidad en su departamento). León como metáfora de la voluntad para enfrentarse a los valores impuestos (enfrentamiento consigo mismo) a través del “yo quiero” (voluntad de ser Díaz Grey). Niño, finalmente, en Arce que se levanta con sus propios valores. Nuevo estado ontológico cuya esencia se da en el juego; es decir, en la imaginación restituida a su estado primitivo, a la infancia del hombre.

³³ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 10.

Las transformaciones de Brausen manifiestan así las mutaciones para trascender donde el umbral de un mundo metafísico cobra la realidad ontológica: volverse un superhombre en estado de libertad e imaginación, esto es, de incesante ruptura, porque el erotismo significa dinamismo, nunca repetición. De este modo, Santa María es Arce, y viceversa.³⁴ Y he aquí el otro lado de la dialéctica de la salvación: la tentativa de nueva cosificación. Porque la salvación, acaso hallada, no significa promesa de inmutabilidad. Aquel que se ha apropiado de sí, también puede olvidarse de nuevo, ante lo que Onetti se pronuncia: “Creo que toda la gente tiene una zona de pureza. A veces, se le murió para siempre. A veces, misteriosamente, renace”,³⁵ y es en ese misterio donde el trabajo de la imaginación devela y releva a un tiempo la condición humana. Porque si el hombre, como ve Heidegger, se da desde un modo impropio, será trabajo de cada uno salir de tal estado rumbo a su conquista: “será trabajo de cada hombre conocerse a sí mismo y ser sensato”,³⁶ diría Heráclito; encontrar su zona de pureza, lo propio de su *ser*.

Por lo anterior, resulta sintomático que, en *La vida breve*, Brausen sea el único “personaje” que sufre una serie de mutaciones a fin de encontrarse. Es decir, sólo él va de un modo de existencia impropio a uno en donde lo propio sea él mismo. Único él que, enclavado en el mundo impersonal, abre los ojos para mantenerse despierto y des-velar-se, es decir, velar por su *ser*. Ya Jorge Ruffinelli clasifica los personajes de Onetti de este modo: “Si se hiciera la tipología de los personajes de Onetti podría admitirse una primaria separación de

³⁴ Diría Noel Arnaud: “Yo soy el espacio donde estoy”.

³⁵ Juan Carlos Onetti, “La literatura. Ida y vuelta”, en *Requiem por Faulkner*, p. 193.

³⁶ Heráclito, Fragmento 116, *op. cit.*, p. 106.

dos grupos [...]: quienes aceptan y viven sin cuestionamientos su propia vida mediocre, y quienes se rebelan ante su realidad precisamente por poseer una lucidez trágica”.³⁷

Visto así, acaso la clave de la felicidad de Brausen estribé no sólo en crear imágenes, sino en su capacidad de violentarlas, en su fuerza de autodestrucción constante. Brausen será todo el tiempo un renacido. Ya el espíritu de la imaginación implica renovación. Sobre esto, resulta revelador la noción que Bachelard tiene sobre el fenómeno imaginativo:

la imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad. Un hombre es un hombre en la proporción en que es un superhombre. Un hombre debe ser definido por el conjunto de las tendencias que lo impulsan a sobrepasar la condición humana.³⁸

Como podemos ver, la felicidad significa para Brausen un estado siempre por lograrse más que una condición. Por ello, el peligro de la búsqueda de la felicidad al que Brausen se enfrenta durante su travesía –al igual que Díaz Grey–, radica en lograr diferenciarla de los recursos que la hacen posible: dinero, objetos, boletos de viaje, trabajo. Ante esto, no fue el argumento de cine convertido en cheque, sino la imaginación donde penetrara Brausen; única ella que significa medio y fin simultáneamente.

Toda esta perspectiva de Onetti sobre la salvación y la felicidad tiene un eco profundamente estoico. Estoicismo donde resalta la figura de Séneca, para quien “la verdadera felicidad no consiste en tenerlo todo, sino en no desear nada”.³⁹ Por ello, resulta sintomático que el nombre *La vida breve* de la novela de Onetti tenga similitud con *Sobre la*

³⁷ Jorge Ruffinelli, “Notas sobre Larsen”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 292-294, 1974, (101-117), p. 103.

³⁸ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 31.

³⁹ Séneca, *Sobre la felicidad*. Disponible en la Biblioteca de Clásicos Grecolatinos en: <https://web.archive.org/web/20130624233716/http://www.cayocesarcalgula.com.ar/grecolatinos/seneca/felicidad.html>.

*brevedad de la vida*⁴⁰ de Séneca, obra donde la conciencia de muerte y absurdo interroga la vida auténtica y su lazo con lo vital. Ya la sentencia “vida breve” se teje de aquella frase latina (*vitam brevem esse, longam artem*) que Séneca recoge a su vez de Hipócrates, padre de la medicina moderna, y que de manera completa, de origen griego, reza así: “El arte es largo, la vida breve, la ocasión fugitiva, la experiencia falaz, el juicio dificultoso. No basta que el médico haga por su parte cuanto debe hacer, si por otro lado no concurren al mismo objeto, los asistentes y demás circunstancias exteriores”.⁴¹ De forma sintomática, tal sentencia que tuviera eco en Díaz Grey (médico ficción de Brausen) se halla trasladada a la canción francesa (música) de Fikret Kızılok que canta Miriam Mami, pareja de Stein, y que Arce (la otra ficción a Díaz Grey) silbará con la boca: “*La vie est breve / un peu d'amour / un peu de rêve / et puis bonjour. / La vie est breve / un peu d'espoir / un peu de rêve / et puis bonsoir*”. (161)⁴² Por demás, ya Daniel Balderston hace hincapié en los juegos intertextuales que sobre “la vida breve” hay dentro y fuera de la novela.⁴³

En consecuencia, si la llave para apelar a la salvación en este estado de muerte y resurrección de corte estoico se encuentra en la felicidad sensible, ¿cuál es su naturaleza y contradicción?, ¿de qué manera Brausen logra penetrar el umbral de las percepciones para recrearse? Y, además, ¿qué tanto reconfigurarse equivale a cambiar el mundo exterior?, ¿qué

⁴⁰ Séneca, *Sobre la brevedad de la vida*, traducción de Francisco Socas Gavilán, Andalucía, Junta de Andalucía, 2010.

⁴¹ En el griego original: Ὁ βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρὴ, ὁ δὲ καιρὸς ὀξύς, ἡ δὲ πείρα σφαλὲρῇ, ἡ δὲ κρίσις χαλεπὴ. δεῖ δὲ οὐ μόνον ἑαυτὸν παρέχειν τὰ δέοντα ποιεῖν, ἀλλὰ καὶ τὸν νοσέοντα, καὶ τοὺς παρεόντας, καὶ τὰ ἔξωθεν. Consultado en: <https://citas.in/frases/81945-hipocrates-el-arte-es-largo-la-vida-breve-la-ocasion-fugiti/>

⁴² La vida es breve / un poco de sueño / un poco de amor / y después, ¡buenos días! / La vida es vana / un poco de pena / un poco de esperanza / y después, ¡buenas noches!

⁴³ Daniel Balderston, “Arte y alusión en *La vida breve*”, en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. Edición digital a partir de *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 429-433. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-y-alusion-en-la-vida-breve/>.

tanto la totalidad metafísica modifica la circunstancia ontológica? Dicho de otro modo, ¿cómo puede Santa María retornar e incidir en el Buenos Aires del viejo Brausen?

Aquí, es importante notar que, desde el inicio de la novela, Queca llama “mundo loco” a su realidad no como sentencia sino como interpretación: “Como si lo tradujese” (máxima con la que inicia la novela, como si ésta fuera la clave para abrirla). Es decir, ella transformaba y habitaba su propio espacio. El mundo era su voluntad y su representación – en nociones de Schopenhauer.⁴⁴ Entendido así, Brausen se halla frente a titanes, porque si como ve Bachelard en esta línea schopenhaueriana: “si el mundo es mi voluntad, también es mi adversario; cuanto mayor es la voluntad, mayor es el adversario”,⁴⁵ entonces Santa María ha de erigirse a doble altura desde un Buenos Aires asfixiado.

Como podrá notarse, la frase nihilista de la Queca adelanta ya la poética filosófica (filosófica en tanto se vuelve una praxis de vida) del mismo Brausen. Un nihilismo entendido como exaltación de la voluntad –ética y por tanto estética– ante un mundo que se muestra carente de sentido. El nihilismo, visto de esta manera, no implica un renunciamiento a vivir, sino una actitud transformadora; esto es, de interpretar a voluntad en la negación de aceptar la realidad como dogma. Porque si lo real subyace como misterio, la realidad cobra la fuerza, por tanto, de una hermenéutica.⁴⁶ Un Hermes que protege lo oculto ante lo cual la imaginación acude como una fenomenología poética para lograr percibir de otro modo.⁴⁷ Por ello, la importancia de lograr atravesar las puertas de la percepción radica en modificar no la realidad exterior sino la concepción que tenemos de ella y así replantearnos frente a tal. Como

⁴⁴ *El mundo como voluntad y representación* (México, FCE, 2003).

⁴⁵ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 239.

⁴⁶ Como ve Ricoeur, si “la ontología no es posible más que como fenomenología, [entonces] la propia fenomenología sólo es posible como hermenéutica (Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración, III. El tiempo narrado*, México, Siglo XXI, 1996, p. 721).

⁴⁷ Ver nota 95.

diría el mismo Brausen: “no son los hechos los que importan, sino lo que sentimos”.⁴⁸

Finalmente, ¿qué son los hechos si no interpretaciones? Dado que la realidad no significa un hecho *per se* sino una construcción, Brausen, al interpretarla de nuevo, la transforma. Mirada, sin duda, de eco novaliano, para quien: “si no puedes convertir los pensamientos en cosas exteriores, convierte las cosas exteriores en pensamientos”.⁴⁹

Ya Brausen, al penetrar su trampa cotidiana (dinero, esposa, trabajo), no sólo se da cuenta de su falta de sentido, sino que además ésta le revela el sinsentido de la vida misma, el vacío existencial frente al cual Brausen vacila en el timón de su embarcación, para descubrir que será la imaginación –vía de acceso a lo más profundo de sí– aquella forma de mantenerse despierto ante el canto de las sirenas de la impropiedad. Como Ulises de su viaje, se ata con las cuerdas de la imaginación para no caer en el océano de las superficies; con ella se “sujeta”⁵⁰ a sí mismo.

Este nihilismo que Brausen ausculta esconde, a su vez, el secreto de la búsqueda de la felicidad. Ya en la Queca arriba a los dos mayores fenómenos sensoriales de la existencia: la vida y la muerte.⁵¹ Es decir, acude, por la vía carnal (en el reducto del carnaval) al misterio del *ser*. ¿No acaso el *ser* se halla rodeado de no-ser al que retorna Brausen para deshilvanarse y renacer como Arce? Tal cúspide sensorial, encuentro de su dimensión erótica, no puede

⁴⁸ Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, p. 231. Para Zambrano: “El sentir nos constituye más que ninguna otra de las funciones psíquicas; diríase que las demás las tenemos, mientras que el sentir lo somos”. [María Zambrano, “Para una historia de la Piedad”, en *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, Barcelona, núm. 1, 2012, (64-72), <<https://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/260744>>, consultado el 14/06/2020, p. 65].

⁴⁹ Rüdiger Safranski, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁰ Recordemos que “sujeto” ha sido la categoría moderna por excelencia para nombrar al “hombre”, la cual ha de leerse como aquel que es consciente de sí mismo y de su mundo. No obstante, por otro lado, habremos de encontrar su crítica con Heidegger, quien apunta que esta categoría ha sido auspiciada desde la razón ilustrada que reduce la condición humana a la pura conciencia y a la razón (Kant). He aquí un de los muchos puntos de partida para su “fenomenología del ser” en: *Kant y el problema de la metafísica* (México, FCE, 1981). Lo fundamental en el hombre, dice Heidegger, no es la razón (episteme) sino el *ser* (Dasein).

⁵¹ Cfr. Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, p. 92.

reducirse a simple hedonismo. La voluptuosidad de Bruasen, iluminada por la llama trémula de la imaginación, despeja la inmensidad interior que sólo puede ser revelada en el instante carnal. No obstante, la paradoja a la que Brausen se enfrenta es la de cómo lograr que la felicidad no signifique evanescencia reducida únicamente al placer sensible.

Por ende, su gran logro consiste en extrapolar el acto amoroso con la Queca a la fundación de Santa María en una suerte no sólo de mantener vivo el deseo cuya naturaleza es efímera, sino de, en su duración, habitarlo. Porque a Brausen no le importa de la carnalidad su fruto sexual, sino erótico. Prueba de ello se da cuando Raquel, hermana menor de Gertrudis y vieja amante de Brausen, lo vista cuando éste ha renacido como Arce, y él no sólo no la reconoce inmediatamente, sino que encuentra en ella algo que le repugna; ella está embarazada, y “la barriga que le crece equivale al seno que le cortaron a la hermana”. (230) Dicho de otro modo, Brausen busca hacer del instante sexual una erótica duradera.⁵² ¿No el arte, como expresión creativa, logra mantener vivo el deseo en su lucha contra el tiempo? *Ars longa, vita brevis*. Santa María es un eterno mediodía para las horas de la cotidianidad. Mítica ciudad de provincia, representa así la poética de la excitación sensible en una trascendencia que brota del instante al tiempo en que lo supera. Trascendencia instantánea cuya fuerza, imponente para la conciencia e incontrolable para los sentidos, se muestra una sola vez como el rayo en la tormenta: instantánea de revelación.

Finalmente, sólo Eros puede comunicar la dimensión ontológica con la metafísica, o lo que es lo mismo, hallar la totalidad en lo cotidiano, la eternidad en lo efímero y la plenitud en el tránsito. Por ello, Brausen notará muy pronto, en el ejercicio de la imaginación, que lo universal se encuentra velado en lo singular ordinario. Mirado así, Santa María cobra la

⁵² “El acto erótico se desprende del acto sexual”. Octavio Paz, *La llama doble*, p. 13.

fuerza del instante que perdura, la voluptuosidad encarnada en el cuerpo que trasciende lo físico; ciudad de provincia que se funda por “la maniática tarea de construir eternidades con elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido”. (83)

La carnalidad como erotismo significa, de este modo, vía de conocimiento. Brausen logra converger la ficción y la autoficción en su propia carne para hallar, en su interior, la teta perdida que era él mismo. Ya el instante poético tiene una perspectiva metafísica.⁵³ La libertad tan anhelada ha de hallarla, de este modo, en la exaltación de los sentidos en descenso por el pozo de su *ser*.

Entendido así, el trabajo de salvación radica en habitar su inmensidad interior. Inmensidad a la cual le es inherente la angustia pero también la totalidad. Una inmensidad íntima, diría Bachelard.⁵⁴ Y es que tal vez sólo se pueda imaginar con plenitud desde la intimidad, aquella que Brausen había perdido; pérdida, por tanto, que lo asfixiaba. Por ello, Brausen, despierto de su trampa existencial, acude en busca de su intimidad para encontrarse, porque como señala Bachelard: “la búsqueda de la intimidad es una dialéctica que ninguna experiencia infeliz puede detener”,⁵⁵ pues en ella se hallan los valores ocultos del *ser*; en ella la imaginación “va al fondo de las cosas, como si debiera encontrar, en una imagen final, el descanso de imaginar”.⁵⁶

La salvación no se encuentra, desde este enfoque, sólo en la mente o, lo que es lo mismo, no se trata de una salvación lograda con la pura especulación mental. La imaginación no se da únicamente como un fenómeno de la psique sino de todo el cuerpo. Insuflo de

⁵³ Cfr. Gaston Bachelard, “Instante poético e instante metafísico”, en *El derecho de soñar*, p. 222.

⁵⁴ Cfr. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*.

⁵⁵ Gaston Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, p. 66.

⁵⁶ Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, p. 20.

sensaciones, replantea la corporeidad, porque hay demonios que habitan los abismos de la carne. El instante, visto de esta forma en pos de una salvación sensible, revela al *ser* y su realidad.⁵⁷ No hay conciencia de sí sin una anticipada conciencia de muerte. Sin embargo, si el instante revela al tiempo, también lo excede: se vuelve fogosidad. Vía hacia el juego con la eternidad, aprehendido por la palabra creadora, porque como viera Paz:

la palabra poética jamás es completamente de este mundo: siempre nos lleva más allá, a otras tierras, a otros cielos, a otras verdades [...] La condición dual de la palabra poética no es distinta a la de la naturaleza del hombre, ser temporal y relativo pero lanzado siempre a lo absoluto. [...] En cada instante quiere realizarse como totalidad y cada una de sus horas es monumento de una eternidad momentánea.⁵⁸

La salvación buscada, finalmente, en la felicidad sensual del amor, tiene el peso de fungir como una poética de trascendencia. La conciencia en un estado se extrema lucidez es equivalente a un estado de inconciencia: el umbral de la razón toca los límites de la locura. La lucidez del sueño y de la vigilia son dos extremos de un mismo fenómeno: dos vías de acceso al ser. La despiadada conciencia de Brausen se le presenta como una embriaguez.

El amor, enclavado en la dialéctica de la imaginación, representa de este modo un fenómeno de sobrehumanidad. A través de él, Brausen halla la posibilidad de trascenderse: penetrar su dimensión metafísica en la naturaleza del mito, es decir, en acceso a lo real que habita en él. Porque el mito, como viera Mircea Eliade, revela una posición metafísica.⁵⁹ Dicho de otro modo, Brausen reposiciona, por la imaginación, su posición ontológica ante su

⁵⁷ “Si mi ser sólo toma conciencia de sí en el instante presente, ¿cómo no ver que ese instante es el único terreno en que se pone a prueba la realidad? [...] ¿Cómo podría el instante presente no imprimir su huella sobre la realidad?” Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, p. 12.

⁵⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 2006, (edición facsimilar), p. 187. Por supuesto, Paz se refiere al poema en contrapartida a la novela. Digno de estudio será ahondar en sus disonancias.

⁵⁹ “El símbolo, el mito, el rito, a diferentes niveles y con los medios que les son propios, expresan un complejo sistema de afirmaciones coherentes sobre la realidad última de las cosas, sistema que puede considerarse en sí mismo como una metafísica”. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, pp. 15-16.

mundo. Y es que tal sensibilidad poética tiene la capacidad de ingresar en lo desconocido, en última instancia, en el desconocido que es él mismo, aquel valor esencial olvidado.

Es importante notar que el mito, más que un tiempo histórico, significa para el hombre su dimensión imaginativa, un tipo de sensibilidad. Como apunta Mircea Eliade, el mito tiene una actualidad en la necesidad de ritos; es decir, de relatos.⁶⁰ Por el tiempo del mito, el ser se vuelve redondo. En consecuencia, la dimensión estética (*aisthetikê*) no refiere, como la filosofía moderna lo ha hecho, únicamente a la belleza. Bien entendida, significa sensibilidad.⁶¹ En este sentido, Brausen replantea su dimensión estética —aquella sensibilidad que tiene de sí frente a su mundo— al reconfigurar su posición ética. La imaginación creadora atraviesa ambos umbrales simultáneamente.⁶²

De este modo, por el trabajo de la imaginación creadora, Brausen logra encontrar en la ficción una forma de salvación auténtica en tanto vislumbra y lee en ella el problema de su existencia ordinaria. Se trata de una conciencia que no sólo desarma la realidad inmediata, sino que también mira la realidad ficticia en búsqueda/construcción del nuevo fundamento de la identidad de su *ser*. Por ello Brausen se descubre simbólicamente en este otro grado de referencialidad: “Conocí entonces lo que quería resucitar ahora con el nombre de Díaz Grey. Conocí la velocidad masculina de la muchacha (Gertrudis joven), su despiadada manera de suprimir el prólogo, las frases y los gestos que no son fundamentales”. (37)

⁶⁰ Mircea Eliade, *Mito y realidad*.

⁶¹ El sentido estricto de estética, del griego *αἰσθητική* (*aisthetikê*), es el de “sensación”. Si la posición del hombre en el cosmos es una posición siempre estética, la cultura puede traducirse como una sensibilidad específica.

⁶² Entendido así, “la dimensión estética” viene a replantear la capacidad imaginativa del individuo y con ella su facultad crítica y creadora para una realidad que vaya más allá de aquella instaurada por los mecanismos capitalistas de producción en masa. La dimensión estética es, fundamentalmente, una dimensión humana, cuya pérdida conduce al cercenamiento de la posibilidad de totalidad sensible. Cfr. Hebert Marcuse, “La dimensión estética” en *Eros y civilización*, Madrid, Sarpe, 1983, pp. 163-182.

La ficción y autoficción se tornan para él otra forma de examinarse. La agudeza de la imaginación en Brausen lo llevará no solamente a construir ficción a partir de su realidad, sino a encontrar en la ficción sus propios restos. Finalmente, Brausen imagina desde las ruinas que lleva dentro. Santa María, acaso espejo de agua, no revela su rostro de forma directa y clara sino, como en toda creación, lo refleja ambigualmente. Es una mirada que no se queda en las superficies, sino que se aproxima a la profundidad donde el *ser* se ahoga (voluptuosidad) pero también renace.

La salvación, por otro lado y no obstante su relación con el mundo del mito, no tiene un sentido religioso-teísta. Empero, la única vía de acceso a ella se da en el arribo a la dimensión metafísica, cuya naturaleza es siempre divina. Dios, entendido como metáfora de lo sensible y no ya como sólo categoría abstracta, será el *ser* máximo de aquella dimensión meta-humana. Dicho de otro modo, el hombre será el único Dios de sí mismo. De esta manera, a través de vías religiosas (la escritura, el amor, la embriaguez, como diría Onetti: formas de rito) será posible habitar el mito, es decir, pugnar por una salvación erótica. Mito, por tanto, enclavado en la terrenalidad humana. En palabras del párroco:

Yo besaré los pies de aquel que comprenda que la eternidad es ahora, que él mismo es el único fin; que acepte y se empeñe en ser él mismo, solamente porque sí, en todo momento y contra todo lo que se oponga, arrastrado por la intensidad, engañado por la memoria y la fantasía. Beso sus pies, aplaudo el coraje de aquel que aceptó todas y cada una de las leyes de un juego que no fue inventado por él, que no le preguntaron si quería jugar. (216)

Párroco que, reconociendo la existencia de Dios, se remite a la salvación del hombre en la Tierra. La experiencia del hombre en vías de salvación en una apertura a lo divino se da no en la búsqueda del paraíso sino en la experiencia del ser como retorno.

Por consiguiente, la nota que encuentra Brausen por Gertrudis avisándole su partida a Temperley, escrita al reverso de una tarjeta con “La Gran Invocación”,⁶³ lleva oculta la clave de su salvación, para la cual Brausen comprende “casi todas las palabras que estaban en mayúscula”: “Desde”, “Dios”, “Deje”, “Voluntad”, “Amor”, “Poder”, “Plan”, “Tierra”. (Es de notarse que tal invocación no pertenece a religión alguna en particular; por lo contrario, se trata de una plegaria universal que da muestra del lugar del hombre en el cosmos). Dichas palabras clave serán condición de vida de Arce en busca de salvarse en una felicidad creadora desatada en la poética de saber que: “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”. (246) Poética que revela un intento por aproximarse al estado armónico natural pre-ontológico. Esto es, de tocar, por el erotismo, los límites de la condición humana en el retorno a su fundamento.⁶⁴ Tal trabajo implica, a través de la imaginación, descender a la membrana sensible que separa al tiempo en que comunica lo real dado e inaccesible con la realidad como constructo (la casa del *ser*). Aquí yace la fuerza dialéctica entre trampa y salvación, donde la trampa estriba en la condición humana y la salvación en quedar fuera de ella en la aceptación de vivir sin voluntad, fuera de todo dilema ético, remedando la inmanencia.⁶⁵ Y es que, nutrido Onetti de

⁶³ “*The New Invocation / From the point of Light within the Mind of God / Let light stream forth into the minds of men. / Let light descend on Earth. / From the centre where the Will of God is known / Let purpose guide the little wills of men / The purpose which the Master knows and serves. / Let light and Love and Power restore the Plan on Earth*”. La nueva invocación / Desde el punto de luz dentro de la mente de Dios / Deje que la luz fluya en la mente de los hombres. / Deje que la luz descienda sobre la Tierra. / Desde el centro donde se conoce la Voluntad de Dios / Deje que el propósito guíe las pequeñas voluntades de los hombres / El propósito que el Maestro conoce y sirve. / Dejen que la luz, el Amor y el Poder restablezcan el Plan en la Tierra”. (234)

⁶⁴ “El erotismo es un ritmo: uno de sus acordes es separación, el otro es regreso, vuelta a la naturaleza reconciliada [...]. Regreso a la realidad primordial [...], comprensión no intelectual sino sensible: saber de los sentidos”. Octavio Paz, *La llama doble*, p. 28.

⁶⁵ “Por la muerte participamos en la tragedia cósmica, por el nacimiento participamos en la aventura biológica, por la existencia participamos en el destino humano”. Edgar Morin, *op. cit.*, p. 54.

una tradición literaria para la cual la imaginación es pieza angular, podemos leer aquí un diálogo a bajo pulso con *El proceso* de Kafka, donde el señor K., en su voluntad de morir como perro –más allá de toda lectura negativa– intentaba acaso salvarse a través de lograr, por la imaginación, quedar fuera de su condición humana que lo había perseguido y agotado hasta el absurdo. Voluntad afianzada en su creencia de padecer una muerte indigna ante una vida que él tomaba por auténtica. Finalmente queda la pregunta: ¿de qué era culpable el señor K.? O con *Diario de un escritor* de Dostoievski donde anotaba: “Puesto que, a mis preguntas sobre la felicidad, se me declara en respuesta, por medio de mi conciencia, que no puedo ser feliz sino en esa armonía con el gran todo que no concibo ni nunca seré capaz de concebir, es evidente...”.⁶⁶

Bajo tal mirada, “el crimen” que empuja toda acción en la novela adquiere el valor de “el asesinato de la realidad [para el cual] no se ha encontrado nunca el cadáver”.⁶⁷ Y la imaginación, en contrapartida, se vuelve la búsqueda por el criminal para descubrir que “uno mismo es asesino y víctima”,⁶⁸ dentro de una “sociedad sin relatos”.⁶⁹

Brausen acude, en consecuencia, a la fuerza primigenia de su imaginación más subjetiva y radical (encarnada en Díaz Grey) donde pueda brotar, sin ser pedida, también la libertad más radical⁷⁰ (Arce). Acceso que se da, como he recalcado, en el acto amoroso con la Queca, porque quizá sea en la *petit mort* donde Brausen toque los límites de su *ser*; esto

⁶⁶ Citado en: Albert Camus, “Kirlov” en *El mito de Sísifo*, p. 137.

⁶⁷ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 7

⁶⁸ “En último caso, el asesino y la víctima son una misma persona. Sólo podemos concebir la unidad de la raza humana si podemos concebir, en todo su horror, la verdad de esta equivalencia esencial”. Éric Gans, citado en Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 7

⁶⁹ Cfr. Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, México, Debolsillo, 2010.

⁷⁰ Cfr. Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*.

es, sus límites ontológicos en su proximidad metafísica. Penetrado Brausen en su profundidad, queda suspendido en la totalidad.⁷¹

De aquí que el amor, en el orden de lo sensible y la felicidad, acompaña al *ser* de Brausen por sus viajes de lo ontológico a lo metafísico. El amor vendría a ser, para él, el otro rostro de su imaginación: la faz oculta de la subjetividad. Finalmente, una fenomenología poética (*La vida breve*) es ya una fenomenología del amor. Fenomenología para la cual el otro (Gertrudis, la Queca, Elena Sala, la violinista) ya no es otro. Porque como bien deja ver Hannah Arendt, el amor juega fuera de lo político, en este caso, fuera de las tensiones públicas de poder de Brausen. Parafraseando a Foucault,⁷² diría que si el cuerpo significa, dentro de una sociedad moderna (Malceod Publicidad), un campo político reducido a su capacidad útil, por el amor, tal cuerpo se vuelve, para Brausen, territorio de encuentro del *ser*: una apropiación de revelamiento. La batalla amorosa tiene lugar, esta vez, en otro orden, uno simbólico que acontece en el misterio entre lo carnal y la evanescencia.

Visto así, para Brausen el otro ya no representa un territorio de combate donde su identidad peligra y debe ser defendida, sino un encuentro con la totalidad —o con la nada; restitución de unidad. Y es que ya el *ser* significa incompletud; ontológicamente limitado, no puede *ser* total. Ante tal sentimiento de fragmentariedad, la imaginación se levanta como búsqueda que construye en el umbral de las evanescencias. Imaginar significa empoderarse. Si el hombre está condenado a vivir en un plano ontológico a través de los sentidos, la salvación se visulmbra en poder habitar otro plano cuya naturaleza exceda tal límite; una dimensión metafísica. Sólo la imaginación logra comunicar un plano con otro. Como

⁷¹ Ya “la voluptuosidad para el hombre es la animalidad”. Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, p. 83.

⁷² Cfr., Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.

veíamos al inicio de la novela, si los sentidos –como receptores del mundo exterior– se hallan limitados a un plano de existencia, la imaginación volitiva acude a ellos al tiempo en que va más allá de ellos en la posibilidad de reconfigurar el mundo interior. La imaginación es así la facultad de crear realidades ontológicas.

En tal tesitura, por el amor erótico (creador), Brausen ya no se mira como un ser ontológicamente limitado sino metafísicamente liberado: Santa María es el otro hecho espacio. Liberación estética que implica liberación en un orden ético, es decir, de valoración de Brausen frente a su mundo –una perspectiva estética devela una personalidad. No por nada para Nietzsche (con quien podemos tejer un diálogo con *La vida breve*): “lo que se hace por amor está más allá del bien y del mal”.⁷³

La vida breve se teje, en esta línea, entre la “sed” de otredad –en palabras de Paz–, y el “agua” de la creación como intimidad recobrada en donde pervive la tensión masculino y femenino, Juan y María; es decir, creador y creatura.⁷⁴ Porque el amor, llama de la imaginación, es también un imaginario que nos impulsa a imaginar.

A este grado, los límites de la imaginación muestran los límites del *ser*. Brausen descubre que la imaginación no está en las superficies sino en las profundidades. O lo que es lo mismo, la expresión de la imaginación a la que puede acceder y aprehender como un acto volitivo tiene su profundidad en sus abismos de su “condición humana”. Ya la imaginación (como fenómeno) es en sí misma inaccesible de manera total desde un estado de la conciencia: está dentro de la voluntad de Brausen, pero también fuera de su dominio. No obstante, en el trabajo de acceder a ella, la descubre, si bien como facultad, también como su

⁷³ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, sentencia 153.

⁷⁴ “La conciencia de estar solo siempre es la nostalgia de ser dos”. Gaston Bachelard, “Fragmentos de un diario” en *El derecho de soñar*, p. 233.

ser. Porque como viera William Blake: “la imaginación no es un estado sino la existencia misma”. La imaginación es la “tierra” donde la identidad de Brausen echa raíces.

Consecuentemente, viajero Brausen de lo sensible, se da cuenta de que, si bien la imaginación es el germen de la casa del ser,⁷⁵ también significa grieta, “fisura en el edificio ontológico”;⁷⁶ es decir, herida de la realidad: puerta de la locura que lo llama al “mundo loco”. La imaginación se levanta así sobre lo órfico-dionisiaco para re-velar lo oculto de su interioridad: lo dionisiaco-apolíneo. Y es en este procedimiento donde el cuestionamiento al fundamento ontológico de la realidad y la ficción tienen lugar. Porque como ya advirtiera Unamuno: “Cuando un hombre... sueña algo, ¿qué es lo que más existe: él como conciencia que sueña, o su sueño? A lo que podemos decir: ¿qué es más real, Brausen o Arce, Buenos Aires o Santa María, la trampa o la salvación?

Desde este ángulo de reflexión, si miramos en perspectiva y panorámicamente, aún nos daremos cuenta de que aquella ciudad de provincia hecha con la materia del agua (*La vida breve*, 1950) acaba consumida por las llamas (*Dejemos hablar al viento*, 1979), revelando así su tensión entre agua y fuego, es decir, entre creación y destrucción: renovación del espíritu de la imaginación. Ya la imaginación significa violencia y ruptura, fuerza negativa radical, como la llamara Žižek, encauzada, a través del amor y el erotismo, en dinamismo creador. Agua y fuego son dos elementos míticos cuyas naturalezas se oponen y se complementan: “el agua es la tumba del fuego y la tumba de los hombres”.⁷⁷

Santa María, mítica ciudad, descansa en la profundidad del mar (Thalassa) siempre en riesgo de ser abrasada por sí misma. Y es que, fundada por y a través del agua (dulce—

⁷⁵ En términos de Heidegger (*Ser y tiempo*).

⁷⁶ Cfr. Slavoj Žižek, *op. cit.*

⁷⁷ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 123.

salada), la vía de salvación de sus habitantes se encuentra en el amor, esto es, en la llama del erotismo:⁷⁸ el fuego es amor y el agua profundidad. Vida y muerte, Eros y Tánathos. Herida de finitud y eternidad. Contradicción en donde Brausen–Arce–Díaz Grey se debate. Sólo cuando éste alcanza el fuego del erotismo se ve sumergido en la profundidad oceánica de sus abismos. Ya “el interior del hombre tiene una entraña marina y quien sueña al borde de un agua dormida –dice Bachelard–, nunca se restablece de ello”.⁷⁹ ¿Quién se atreve a voltear la mirada hacia tal pozo de angustia? “¡El alma es una materia tan grande! No se atreve uno a contemplarla”.⁸⁰ Brausen se sumerge para notar que el sueño más profundo es ligero como un ave.

Entendido así, *La vida breve* se encauza en Thalassa. Mar que es amor: agua quemada del hombre. Porque la trama toda se juega entre finitud y eternidad, entre pedazos de vida y la totalidad. ¿No es ésa acaso la salvación? Desmembramiento del alma frente al espejo cóncavo de la ficción para hacer de la sensibilidad una comunión más allá de la carne y al mismo tiempo del cuerpo. Búsqueda en las puertas de la percepción en medio de la pregunta por el *ser*. Ya el hombre, ni animal ni Dios, es el drama del *ser* que busca el concilio perdido tal vez para siempre.

Brausen nos muestra que ser hombre significa ser umbral (todo umbral es una herida); habitante de un espacio siempre de en medio: entre la realidad y la ficción, el sueño y la vigilia, la esperanza y el fracaso, el deseo y la angustia.⁸¹ Brausen habla en el umbral del *ser*.

⁷⁸ “El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida”. Octavio Paz, *La llama doble*, p. 7.

⁷⁹ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 141.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 86.

⁸¹ “Eros no es un dios ni un hombre: es un demonio, un espíritu que vive entre los dioses y los mortales. Lo define la preposición entre [...]. Es hijo de Pobreza y de Abundancia y esto explica su naturaleza de intermediario: comunica a la luz con la sombra, al mundo sensible con las ideas. Como hijo de Pobreza, busca

Porque a diferencia del héroe que busca encontrar, este demiurgo busca crear a sabiendas de que no hay, en el mundo de los hombres, una salvación a la cual pueda emprender el viaje. Ella debe ser creada de sí mismo. Por ello su *poiesis* conduce a una *autopoiesis*. Creación por la que estaría dispuesto, como Prometeo sobre su roca, a asumir todo el sufrimiento para que ella viva: una Santa María que es él mismo.⁸² Por ello, aquel estar “atado como Prometeo a la roca”, (162) lejos de toda negatividad, tiene la grandeza de la voluntad de enfrentar el absurdo de la vida para vivirla de una forma auténtica. En tal modo, Brausen/Arce se asume como el titán que protege su intimidad genuina luego de otorgarle el fuego divino. Intimidad que fundará su nueva civilización imaginaria: Santa María y sus hombres. Brausen/Arce mediará así entre la animalidad de los hombres (“como el perro a la perra”) y su aspiración a los dioses (“como nuestras almas inmortales a la divinidad”). (163)

En tal lógica *poiética*, Brausen, visitador de su umbral ontológico, se mueve entre las palabras que designan y las sensaciones que habitan. “Cosas y palabras se desangran por la misma herida”,⁸³ Y es que, como viera ya Eduardo Becerra, “Santa María ‘la ciudad maldita’ o ‘la ciudad junto al río’, no fue destruida por el fuego sino por la palabra que lo designa. Sin embargo, no por ello es menos verdad. Porque, ¿qué es la verdad a estas alturas?”.⁸⁴ A lo que aún podemos preguntar: ¿no el amor, hecho de palabras, excede a las palabras mismas? ¿No el amor reúne divinidad y animalidad? Como viera Edgar Morin: “el amor al mismo tiempo

la riqueza; como hijo de Abundancia, reparte bienes. Es el deseante que pide, el deseado que da Amor no es hermoso: desea la hermosura. Todos los hombres desean”. Octavio Paz, *La llama doble*, p. 42.

⁸² Prometeo, titán creador y protector de la humanidad, roba el fuego olímpico para entregárselo a los mortales y que puedan crecer en civilización. Enfurecido Zeus por tal acto, lo condena a permanecer atado a una roca donde un águila le roe el hígado cada día. Al ser Prometeo inmortal, durante la noche su hígado se regenera para ser devorado al día siguiente. Pasado un tiempo, Zeus pretende negociar con él para que retire el fuego entre los mortales, y evitar así tan cruel castigo. No obstante, Prometeo se niega, por lo que prefiere sufrir eternamente por su creación.

⁸³ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 29.

⁸⁴ Eduardo Becerra, *op. cit.*, p. 241.

procede de la palabra y precede a la palabra”;⁸⁵ funda realidad, pero también la rebasa, la destruye.

Thalassa, fin de *La vida breve*, muestra la reunión entre Morfeo y Orfeo. Eros y Psique. Divinidad y Mortalidad. Es decir, lazo entre Díaz Grey y la violinista. Encuentro de Arce con Brausen. Puente entre fatalidad y salvación, fragmentariedad y totalidad: lo uno y lo múltiple; tensión entre los elementos primitivos y el *arjé* (ἀρχή). Tal comunión de los opuestos es lograda a través del amor en pos de una salvación que, mientras vive, es siempre una promesa. Y es que, si el espíritu de la imaginación es dialéctico, asimismo también el del amor. Como ve Joaquín Xirau: “el amor es la fuerza dialéctica que aspira a sobrepasar la pluralidad para llegar a la unidad [...]; como la dialéctica, el amor nos conduce a las puertas del ser [...]: mediante su esfuerzo, eleva las formas inferiores a las formas superiores de la existencia”.⁸⁶

La vida breve, como todo ser vivo, nace en el agua, y ésta, como el alma humana, es elemento de transición: “metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra”.⁸⁷ Thalassa representa el exceso del *ser*, su rebasamiento, experimentado desde la voluptuosidad; desbordamiento de los sentidos: “agua que va a brotar por todas partes, en el ser y fuera del ser”.⁸⁸ Thalassa desnuda la profundidad de Brausen: el laberinto de su existencia. Él, nacido del agua, encuentra su renovación en el fuego.

⁸⁵ Edgar Morin, *Amor, poesía, sabiduría*, Montevideo, Trilce, 1996, p. 23.

⁸⁶ Joaquín Xirau, *Amor y mundo*, México, El Colegio de México, 1942, p. 12.

⁸⁷ “El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal [...] la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita”. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 15.

⁸⁸ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 70.

De este modo, la dialéctica de la imaginación –revelada en la dialéctica del erotismo– trae consigo la tensión entre trampa y salvación, mostrando sus profundidades no visibles en lo cotidiano. Enclavadas en el devenir diario de Brausen, responden a un grado ontológico. Dicho de otro modo, la trampa yace velada en el *ser* más oculto de Brausen, en su condición de hombre, y la salvación sólo puede ser lograda en el descenso a tal abismo. Trabajo que lleva a Brausen a desplegar su dimensión ontológica y metafísica, esto es, ético–estética, mismas que mantenía en el olvido en tanto lo olvidado era su *ser*. Por consiguiente, tanto Díaz Grey como Arce representan nuevas formas de existencia en las que el *ser* de Brausen se desplaza entre distintos niveles de ficción –o niveles de realidad. Tales viajes significan, a su vez, transgresiones entre realidad y ficción: amplitud del *ser* racionalmente ceñido.⁸⁹ Brausen, vuelto él mismo imaginación, se erige como el árbol ontológico que abre su copa a los umbrales metafísicos. Y es que “Arce” es también nombre de árbol cuya flor no se encuentra en la copa sino en su savia: en la sangre metafórica de sí. Dulzura del amor envuelta por la dureza de la voluntad. Arce es un árbol, un árbol de agua, y se sabe: “un árbol es todo un universo”.⁹⁰

Entendida de tal modo la trama de esta novela, el retorno hermenéutico desde donde la salvación cobra sentido se da en el trastocamiento a la realidad del lector, a ese referente no textual en donde el ser ficticio retorna al ser que somos. “El señor Albano”, último capítulo de *La vida breve*, tiene la importancia de, por un lado, marcar la libertad narrativa de Díaz Grey que ha cobrado la fuerza del relato; síntoma de la totalidad existencial de lo que alguna vez fuera sueño de mediodía. Por otro, de apelar a un “tú” hacia la violinista que al mismo

⁸⁹ No por nada para los románticos: “nos transformamos e incrementamos a nosotros mismos y a los demás a través de la imaginación”. Cfr. Rüdiger Safranski, *op. cit.*, p. 105.

⁹⁰ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 277.

tiempo llama al lector. De esta manera, si la novela era la voz de Brausen,⁹¹ en la tensión Díaz Grey—la violinista yace oculta la libertad existencial del lector, su dominio ontológico.

Y es que ya las trasposiciones entre niveles de realidad persisten dentro de *La vida breve*, al grado de hallarnos frente a un Onetti en el “engaño” de la “Brausen Publicidad”:

El hombre que me había alquilado la mitad de la oficina se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos. [...]. No hubo preguntas, ningún síntoma del deseo de intimar; Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. Me saludaba a las diez, pedía café a las once, atendía visitas y el teléfono, revisaba papeles, fumaba sin ansiedad, conversaba con una voz grave, invariable y perezosa. (204)

En tal trasposición y apelamiento, si traemos a cuenta las nociones ricouerianas sobre la triple *mimesis*,⁹² puede entenderse que el valor del relato de ficción se encuentra en que funge como medidor simbólico entre un mundo del antes y un mundo del después de un entramado que otorga sentido. Porque la singularidad del relato de ficción en una “trama humana” radica, consecuentemente, en su capacidad de replantear la experiencia temporal y con ella la noción de uno mismo.⁹³ Y he aquí el orden de la trampa y la salvación en donde la imaginación media entre uno y otro en la resignificación del mundo y la experiencia, en tanto el relato de ficción reconfigura nuestra experiencia sensible. Porque la narración, entendida así, es el medio por el que el hombre adviene *ser* en tanto ésta otorga sentido y significado a un mundo caótico. Como diría Luz Aurora Pimentel, el viaje de la ficción va de un mundo que hace

⁹¹ Atendiendo a Kundera, para quien “la novela no es una confesión del autor, sino una exploración de lo que es la vida humana en la trampa en que hoy se ha convertido el mundo” (*La insostenible levedad del ser*), podría decir que Brausen, en tanto personaje, se narra en búsqueda de sentido auténtico dentro su trampa circunstancial. Contarse constituye una forma de buscarse.

⁹² Donde *mimesis* II es aquella propia del relato (tiempo configurado) que se halla entre *mimesis* I (tiempo prefigurado) y *mimesis* III (tiempo refigurado)

⁹³ “La narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer de la *mimesis* III: *mimesis* praxeos [...]. La narración re-significa lo que ya se ha pre-significado en el plano del obrar humano”. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 113-154.

relatos a relatos que hacen mundo.⁹⁴ Por ello, la experiencia de mundos imaginarios adquiere un carácter “real” que va más allá de la “realidad” instaurada.

A través de la heurística de Brausen podemos notar que la trampa se encuentra en que quien pierde su dimensión erótica se ha perdido como hombre, y la salvación en su búsqueda como restitución de sobrehumanidad. Brausen, en su viaje hacia adentro, trastoca nuestra vida interior. Ya el acto de lectura implica una zozobra ontológica en la cual nuestro *ser* encuentra continuidad en tanto puede ser otro.⁹⁵ Enfrentamiento con otra forma de vivir que interroga y abre la nuestra. Acto en el que la mente se obliga a crear sus propias imágenes interiores que develan la interioridad del que imagina. Y son estas imágenes privadas las que otorgan una existencia auténtica de frente al tráfico de imágenes impersonales y predeterminadas con las que cada día somos invadidos. Los “relatos de ficción” nos obligan a salir de la automatización del mundo ordinario hacia una nueva percepción –como veían los formalistas rusos.⁹⁶

Visto así, el género novela, para una sociedad abierta, le presta dinamicidad a un mundo que, en su aspiración a la objetividad, se ve constantemente en riesgo de perder su sentido. Porque la objetividad de la novela –ese rasgo racional suyo–, lejos de obedecer a la racionalización de un mundo mecanizado, es la manifestación de un Apolo que da sentido a la experiencia sensible de un Dionisios angustiado. Por ello, su importancia, como el guion

⁹⁴ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 7.

⁹⁵ Cfr., Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, UNAM-FFYL, 2005.

⁹⁶ Por supuesto, los formalistas rusos, en su afán por definir la literatura prestando atención únicamente al lenguaje, no pudieron ver otros aspectos en ella, como su valor simbólico. Y es que, si bien no todo lenguaje literario se da en un lenguaje poético, al menos sí toda *poiesis* implica una creación. El lenguaje sobrio de la novela es ya el lenguaje de una representación. Cfr. Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, pp. 14-20. Cfr. Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 2010.

de cine de Brausen, no se halla en un valor útil sino interior, en la revelación de un espacio íntimo que nos lleva a entender que, queramos o no, todos habitamos lugares imaginarios. Porque ser hombre significa ser ficción.

Conclusiones

*No te afanes, alma mía, por una vida
inmortal, pero agota el ámbito de lo
posible.*

Píndaro³⁴³

En la línea de esta tesis (imaginación como proceso de salvación en Brausen) se ha acudido a la tensión trampa–imaginación–salvación para advertir de qué manera *La vida breve* (novela que representa la voz de Brausen) se teje en las mutaciones de su protagonista, las cuales van desde la fundación de Santa María hasta el aniquilamiento de su existencia como Juan María Brausen y su renacimiento en un nuevo cuadro ontológico: Juan María Arce.

Se encontró que Brausen, en busca de salvación, halla en la imaginación un mecanismo para replantear su realidad y replantearse a sí mismo frente a ella. En este proceso, advierte que la imaginación implica la existencia misma. Entendido así, Brausen se vuelve creador, obra y creatura simultáneamente.

Los cuatro capítulos que conforman esta tesis se configuraron en torno a un objetivo central: examinar cada arista de la tensión trampa-imaginación-salvación a partir del misterio que envuelve el tránsito de Brausen desde su existencia en la trampa de la vida cotidiana a “otra” existencia (erótico-imaginativa) como mecanismo de salvación o de salida de la trampa, en busca de la felicidad, entendida como vida plena. En este sentido, ni la existencia de Brausen se conforma con lo que ofrece la vida cotidiana, atrapada en su consistencia hecha de medios y fines inmediatos, ni el amor se limita a la satisfacción del apetito sexual. En ambos casos la apuesta onettiana se orienta a superar la “vida breve” por medio de la

³⁴³ “Pítica III”, Epodo, en *Odas y Fragmentos*, Madrid, Gredos, 1984, p. 157.

imaginación creadora en torno de la generación de la vida total. En términos filosóficos, el tránsito del que hablamos va de lo ontológico fundamental a lo metafísico trascendental: imaginación trascendental como salvación ontológica.

El primer capítulo da cuenta de que el sentido de existencia de Brausen y su implicación como trampa se verifica en una doble línea: una óptica (cuya expresión se da en lo cotidiano: esposa, trabajo, dinero) y otra ontológica (que Brausen no logra percibir en tanto se ha olvidado de sí, en sentido profundo). Dos líneas que, finalmente, se enlazan como una sola, dado que la trampa que Brausen experimenta en su cotidianidad es la manifestación de una necesidad más profunda. Brausen se enfrenta a dos caminos: 1) su fracaso existencial, equivalente a un renunciamiento del acto imaginativo creador de una alternativa; 2) desarrollo de una imaginación creadora en búsqueda del proyecto que le dé sentido a la vida propia frente a la conciencia de finitud y vacío reveladas en su circunstancia asfixiante.

Desde luego, la realidad es un tejido hecho de imaginarios, y como tal, cambiante y dinámica. No obstante, a Brausen se le presenta como imagen inamovible, por lo que su existencia y su entorno le parecen inmodificables. De aquí el sentido de la trampa. No obstante, de aquí derivará también la “salida” como salvación, a partir del despertar de Brausen a la imaginación creadora, que lo lleva a su vez a un despertar a la conciencia, donde se abre la posibilidad de “salir” de la trampa y ensayar una salvación operada en y desde la profundidad de su ser. El puente, por tanto, entre una trampa en un grado óptico y otra en uno ontológico, se halla en la intimidad que Brausen había perdido, donde la ablación de mama de Gertrudis era apenas una representación de su propio cercenamiento erótico-sensible.

En el segundo capítulo se exploraron los mecanismos o procesos de creación de una “realidad” alternativa, como Santa María y Díaz Grey, y a la vez los de autocreación, como Arce. Ambas líneas orientadas a superar su realidad inmediata para levantar de ellas un segundo rango existencial. Con esto, Onetti deja ver que la imaginación no constituye un esfuerzo de fuga, sino al contrario, de penetrar la existencia a fondo.

Se ha visto, por tanto, que toda *poiesis* conduce a una *autopoiesis*, pues el trabajo de creación de Brausen lo induce a una autocreación, para engarzar un plano de referencialidad directo (Buenos Aires) y otro metafórico (Santa María) en su propio cuerpo (Juan María Arce). Visto así, se ha podido advertir que la imaginación no significa únicamente una especulación mental sino un replanteamiento de todo el cuerpo. En consecuencia, que el erotismo encarna una imaginación viva y altamente creadora.

Estas dos sensibilidades imaginativas (creación y autocreación) inciden en distintos niveles de su realidad inmediata. Mientras Santa María se funda en una dimensión metafísica especulativa, en donde Díaz Grey significa la posibilidad de traslación del *ser* de Brausen, Arce manifiesta una ontología carnal. La Queca –desplazamiento del erotismo cercenado de Gertrudis– se torna el vehículo por donde Brausen transita de una vivencia ordinaria a otra que busca la totalidad. Una totalidad hecha de la fugacidad de la existencia que se levanta de frente a la conciencia de finitud. Por ello, tanto Díaz Grey como Arce, en tanto “personajes imaginados”, manifiestan las posibilidades ontológicas en las que el *ser* de Brausen puede replantearse. La creación y autocreación se han erigido, pues, como una lucha por una salvación en un orden profundo: un descenso que se da como un ascenso. Esto es, la salvación conlleva el misterio de lo ontológico y lo metafísico en un juego donde trampa y salvación están hechas de la misma materia: la piel de Brausen. Estos procesos dejan ver, sin duda, una

poética de la creación del mismo Onetti implicado en un Brausen asfixiado, ya que los procedimientos a los que Brausen se somete a sí mismo y a su realidad revelan una poética del acto novelístico de amplia perspectiva existencial, donde la ficción reposiciona la realidad y del hombre frente a ella. Dicho esto en materia literaria, tras los recursos técnicos o de poética se oculta la metafísica del autor, su concepción del mundo.

El tercer capítulo ahonda en un suceso peculiar y de gran impacto dentro de la novela y de la poética onettiana. Se trata de los viajes que los personajes realizan de una dimensión a otra. El desplazamiento que Arce y Ernesto llevan a cabo de Buenos Aires a Santa María, por un lado, y el de Díaz Grey, Lagos, Oscar Owen y la violinista de Santa María a Buenos Aires, por otro, tiene la importancia de problematizar el fundamento ontológico de la realidad, así como de reposicionar la dimensión metafísica como un nuevo grado existencial. Viajes enlazados, sin duda, por el carnaval; esto es, en la tensión entre lo carnal y lo evanescente.

Lo distintivo se encuentra en el matiz que se le da a la fuga. El motor que empuja los viajes tiene lugar en la búsqueda de restitución de la totalidad del *ser* racionalmente ceñido. Los viajes implican ya una transmigración. El crimen, factor esencial, juega el doble cometido de fungir como apropiación de una nueva valoración ética-estética, al tiempo en que abre, sobre el tejido de “realidad”, un resquicio de locura infligido por la imaginación. Resquicio por medio del cual los personajes pueden transitar. De esta forma, el crimen viene a significar la fisura en el edificio ontológico del *ser*; fisura que abre la posibilidad de una mutación ultra-sensible que habrá de desembocar en una nueva forma de existencia, esta vez metafísica, que no por ello no real.

Fenómeno importante en esta traslación es el desconocimiento entre creador y creatura (mirada contrapuesta con la de Unamuno –especialmente en *Niebla*). Sobre esto, se ha puesto énfasis en que la trampa onettiana devela, en el acto creativo, una concepción sobre la existencia moderna. Visto así, el desconocimiento de los personajes y sus transgresiones marcan el carácter dialéctico del hombre en su naturaleza de “buscador” dentro de un mundo que no ofrece respuestas sino preguntas.

Al término de esta exploración, si la creación y autocreación en su entrecruzamiento ha significado para Brausen un esfuerzo de liberación, en un cuarto y último capítulo se ha hecho un balance en materia de salvación. Brausen coloca la salvación en el orden de lo sensible, donde acude a las puertas de su percepción para reconfigurar las sensaciones que tiene de sí mismo y de su mundo. Sin duda, es en esta pugna por una salvación sensible donde el erotismo alcanza su mayor envergadura al incidir en aquel territorio imposible para la conciencia de la vigilia y la luz de la razón. A este grado, se ha reparado en que los límites del conocer (epistémicos) marcan a su vez los límites del *ser* (ontológicos), y que quizá la única forma de ampliar tales umbrales se da en la fuerza imaginativa, cuya “luz trémula” avanza sobre lo desconocido del hombre para replantear la existencia ordinaria. En este orden, el lenguaje metafórico tiene el poder de apelar, como se ha dicho, a una *metafisis*, misma que apunta a la transgresión del hombre hacia un superhombre como única vía de salvación posible desde una ontología profunda. Arce, entendido así, encarna una nueva valoración estética en tanto habita una Santa María que fuera alguna vez presentida.

En este camino, la salvación desemboca, como en Thalassa, en la profundidad del amor como erotismo que logra tender un puente entre lo abismal ontológico y lo suprasensible metafísico que pervive de la dualidad Juan–María de Brausen/Arce. Santa

María, pues, se funda por el amor. Aquí se ha encontrado la restitución del pecho perdido que fuera *pathos* de su desgracia. Y es que la salvación había de ser hallada dentro de la trampa y no fuera de ella. Esta nueva forma de existencia erótica, posible por la imaginación creadora, implica una forma de ser propia, en tanto lo “propio” es el *ser* que Brausen había dejado en el olvido.

Aquí se ha hallado otro fenómeno dentro de *La vida breve*: la salvación significa tal en tanto puede convertirse en un nuevo “infierno”. Esta contradicción, más allá de la descarnada visión de Onetti, tiene la profundidad de plantear que todo modo de existencia auténtica puede olvidarse de nuevo, y que la salvación se encuentra enclavada en el espíritu dialéctico de la imaginación misma: cosificación y renovación. Esto abre, sin duda, un planteamiento sobre la consistencia humana dentro de la lógica cultural moderna. Si la salvación se encuentra en una apelación al mundo del mito —aquella sensibilidad primaria de la imaginación—, el hombre moderno está condenado a la imposibilidad de retorno, contrariedad que pervive en la dialéctica del mundo cerrado del mito y el mundo abierto de la modernidad, del cual da cuenta la novela como género. La salvación, como se ha visto, no se encuentra en afanarse en un falso retorno al Viejo Paraíso, sino en hallar los ritos creativos en la cotidianidad, es decir, en encontrar la divinidad en la tierra para ser dioses de nosotros mismos: creador y creatura simultáneamente. Búsqueda que se da en apelar a la inmanencia no como reposo definitivo sino como motor de vida en el misterio de lo dionisiaco y lo apolíneo. Por este espíritu dialéctico, ha de resaltarse que la novela no se teje en un círculo perfecto propio del mito, sino en una elipsis creativa que marca el retorno como partida.

Esta compleja trama dentro de la novela tiene como dejo, sin duda, una apelación al lector, en donde la salvación se problematiza en ese referente extradiegético. Visto así, se ha

expuesto que la novela se constituye como una fenomenología poética de la imaginación, velada en una rica hermenéutica simbólica. Fenomenología en donde la dialéctica de la imaginación cobra la naturaleza dialéctica de la sensibilidad sanmariana.

Para concluir, puedo afirmar que este trabajo implicó un enlace entre la teoría de la literatura y la filosofía debido a que Brausen, como personaje, junto con ser hijo de una circunstancia (lo anecdótico), lo es también de una profundidad humano-existencial. Allí radica su profundidad ontológica. Sobre esto, se ha enunciado a Onetti como uno de los pocos escritores existencialistas en América Latina. Ignoro si “existencialista” en sentido estricto, pues tal condición tiene un hilo filosófico claramente expuesto, donde la novela se vuelve una exploración de una tesis filosófica específica, mientras que la obra onettiana, sin ser abanderada de tal raigambre, desciende sobre el fenómeno imaginativo para desplegar la interrogante fundamental sobre la vida enclavada en las situaciones más comunes. Frente a esto, indudablemente Onetti plasma el problema del hombre y su existencia. Y es en esta línea donde entiendo a Onetti como un escritor peculiar en la novelística de América Latina. Peculiar en un triple sentido, pues, al tiempo en que (1) trabaja con la imaginación en la elaboración de sus obras, tramas y personajes, (2) hace de la imaginación el instrumento por medio del cual estos últimos resuelven las vicisitudes de su existencia cotidiana, (3) abriendo así una ventana desde la cual mira y aborda la imaginación como problema (gnoseológico y ontológico). *La vida breve*, por todos estos motivos, representa la novela de Onetti donde la poética imaginativa alcanza su mayor envergadura.

De esta manera, si bien es cierto que la literatura parte del fenómeno imaginativo, también lo es que, dentro del devenir literario, destacan ciertas obras y autores que hacen de la imaginación el problema central de su poética, revelando en ella un dilema existencial. Así

bien, he entendido que, si la imaginación ha representado un problema filosófico (Aristóteles, Kant, Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, etc., como lo muestra este trabajo), no lo ha sido menos para la literatura, expresión imaginativa que encuentra en este dilema sus propias tradiciones. Tradiciones que, en la modernidad ilustrada, se afianzan tanto en Cervantes (género novelesco) como en los románticos (donde confluye filosofía y poesía), y estos a su vez en la mirada a una modernidad clásica (Grecia-Roma) en pos de un mundo mítico que la nueva modernidad industrial dejaba. Tales tradiciones, por supuesto, abarcan un amplio espectro en donde encuentran cabida lo mismo Marcel Proust que William Shakespeare, Miguel de Unamuno que Jean-Paul Sartre, Kafka que Herman Hesse, los poetas malditos que las vanguardias, Huxley que la Contracultura, y un largo y debatible etcétera. Y es en esta línea en donde me ha parecido debido sumar, desde América Latina, a Juan Carlos Onetti – sin excluir a figuras como Julio Cortázar o Ernesto Sábato, claro. Apenas basta arrojar una mirada panorámica para darnos cuenta de que Onetti se alimenta de una tradición que ve a la imaginación como problema del hombre moderno al tiempo en que la renueva, nutriendo así a un Ricardo Piglia o a un Juan José Saer, autores estos para un nuevo estado cultural: el de la postmodernidad.

Por lo anterior, poniendo el foco en el género de esta obra, *La vida breve*, mi última reflexión concluye que la novela tiene la fuerza de un gran elogio de la imaginación. Género moderno por excelencia, cobra la dialéctica moderna de un hombre que, escindido, busca la restitución de sus partes. En el fondo, lo que persigue el héroe novelesco al emprender el viaje hacia el interior de sí mismo, es superar la ignorancia con que, como humanos, nos manejamos en la vida cotidiana, sin comprender la dimensión real y la naturaleza transitoria y cambiante de los fenómenos.

La novela como género se engarza en la imaginación como una lucha frente a la colonización de la subjetividad degradada en la vida pública carente de intimidad. Desde esta perspectiva, la grandeza de Onetti radica en reivindicar el sentido de imaginar dentro de una lógica cultural racional, en expresar que todo acto creativo tiene su raíz en el mundo del mito, y con ello que la totalidad del hombre ha de encontrarse en una sensibilidad primigenia. Ya Onetti tiene el logro de fundar en América Latina, con su novela *El pozo* (1939) –como ve Mario Vargas Llosa (*El viaje a la ficción*, 2008)–, la novela moderna de la urbe, territorio simbólico que marca un nuevo estado de existencia. Porque si Carlos Fuentes (*La nueva novela hispanoamericana*) veía en *Pedro Páramo* (1955) el cierre con “llave de oro” de la literatura rural –anclada en la Revolución– y en ella misma las claves de la nueva novela hispanoamericana, la obra de Onetti representa, en armonía, el siguiente paso decisivo para una nueva forma de narrar.

Por todo lo anterior, he visto que hay en Onetti, más allá del común pesimismo con el que suele verse su obra, una reivindicación del sentido del fracaso y de la imaginación colocadas en la realidad cotidiana de nuestro mundo. Y es que, nutrido sin duda de un alto espíritu romántico –donde resalta la figura de Novalis–, marca a su vez su diferencia. Si los románticos veían en la imaginación una forma de retorno al mundo del mito, Onetti viene a plantear las posibilidades de aquel mundo cerrado dentro de una forma existencial abierta propia de la modernidad. Ya Onetti se encuentra en el desmoronamiento del trazo moderno-burgués, por lo que el fracaso de sus personajes da cuenta también de una derrota en un orden mayor: el de un proyecto en el que el ser humano se lanzó desde la Revolución francesa y que ha constituido una forma de vivir y de sentir. Onetti publica *La vida breve* en 1950.

Me quedo con algunas interrogantes. ¿Qué tanto los fracasos de un personaje se correlacionan con los de una trama mayor? ¿Qué tanto la posibilidad de nuestra salvación se ve limitada por la posibilidad de realización personal en los limitantes de un sistema–mundo? ¿No acaso para imaginar debe existir primero la posibilidad de hacerlo? ¿No acaso nuestros imaginarios se ven coartados por los limitantes globales? Preguntas que se afianzan en una sola: ¿cuál es la situación de la esperanza al inicio de este siglo? Hijos nosotros de un mundo devastado, ¿dónde encontraremos la totalidad? Brausen, al igual que un Onetti, Díaz Grey, nosotros y cuántos más, acudimos a este mundo como marionetas de ningún dios, arrojados por igual al vacío metafísico existencial en una *Tierra de nadie* –por aludir a la novela de Onetti (1941). La periferia de los personajes onettianos nos muestra a su vez la periferia de nuestra condición humana. Nosotros, como ellos, nos hallamos condenados a construir nuestro propio “infierno” que signifique una salvación en busca de la felicidad.

No obstante y porque Brausen nos revela que la desesperanza tiene su partida en el tablero del deseo, emprendemos, como él, el viaje de lo trágico a lo trascendente; ya su búsqueda nos deja ver que la imaginación nos revela como hombres. A través de su travesía, rebuscamos en el erotismo nuestra capacidad sensible para, frente al absurdo de vivir, volver a soñar. El *ser* arde en la imaginación.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W, Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, traducción de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1998.
- AINSA, Fernando, *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Editorial Afla, 1970.
- ALCINA FRANCH, José, “Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexica” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 66, 1995.
- ANDERSON, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, traducción de Andrés Bredlow, Madrid, Akal, 2016.
- APULEYO, *El asno de oro*, traducción de Lisardo Rubio, Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el Único*, Madrid, Taurus, 1999.
- ARISTÓTELES, *Poética*, traducción de Juan David García-Bacca, México, UNAM, 2000.
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, traducción de Ida Vitale, México, FCE, 1978.
- _____, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, traducción de Ernestina de Champourcin, México, FCE, 1985.
- _____, *El derecho de soñar*, traducción de Jorge Ferreiro Santana, México, FCE, 1985.
- _____, *La intuición del instante*, traducción de Jorge Ferreiro Santana, México, FCE, 1999.
- _____, *Lautréamont*, traducción de Angelina Martín del Campo, México, FCE, 1985.

- _____, *La poética de la ensoñación*, traducción de Ida Vitale, México, FCE, 1982.
- _____, *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champourcin, México, FCE, 2000.
- _____, *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, traducción de Rafael Segovia, México, FCE, 2006.
- _____, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, traducción de Rafael Segovia, México, FCE, 1991.
- BALTÍN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 2012.
- _____, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- BALDERSTON, Daniel, “Arte y alusión en La vida breve”, en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. Edición digital a partir de *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 429-433. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-y-alusion-en-la-vida-breve/>.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, México, TusQuets Editores, 2008.
- _____, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1994.

- _____, *Teoría de la Religión*, traducción de Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean, *El crimen perfecto*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, traducción de Albino Santos, Barcelona, Paidós, 2018.
- _____, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, traducción de Lilia Mosconi, FCE, México, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt, Leonidas Donskis, *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*, traducido por Antonio Francisco Rodríguez Esteban, Barcelona, Paidós, 2015.
- BECERRA, Eduardo, “Santa María de Onetti: autodestrucción y ficción literaria”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 02, 1991, Universidad Complutense, Madrid, pp. 219-241.
- BECKET, Samuel, *Esperando a Godot*, traducción de Ana M. Moix, México, TusQuets, 2009.
- BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, traducción de Mario Monteforte Toledo, México, FCE, 1954.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006.
- BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, traducción de Silvina Marí, México, Taurus, 2015.
- BEUCHOT, Mauricio, *El ser y la poesía. El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, México, Universidad Iberoamericana, 2003.

- BLOCH, Ernst, *El principio esperanza*, traducción de Felipe González Serra, Madrid, Trotta, 2007.
- BUBER, Martin, *¿Qué es el hombre?*, traducción de Eugenio Ímaz, México, FCE, 2018.
- BURROW, John, *La crisis de la razón: pensamiento europeo entre 1848-1914*, traducido por Jordi Beltrán, Barcelona, Crítica, 2001.
- CALVINO, Ítalo, “Niveles de realidad en la literatura”, en Enric Sullá (ed.) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 197-201.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, traducción de Luisa Josefina Hernández, México, FCE, 1959.
- CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, traducción de Esther Beíntez, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, traducción de Eugenio Ímaz, México, FCE, 1963.
- CASTORIADIS, Cornelius, “El descubrimiento de la imaginación”, *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- _____, “La época del conformismo generalizado”. Conferencia dictada en inglés (traducida por Celso Sánchez Capdequí), durante el simposio *A Metaphor for our Times*, en la Universidad de Boston, el 19 de septiembre de 1989. Disponible en: <https://www.briega.org/es/opinion/epoca-conformismo-generalizado>.
- _____, *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, TusQuets Editores, 2007.
- CERVANTES, Miguel de, *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha*, México, Real Academia Española, Alfaguara, 2004.

- COLLI, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, traducción de Carlos Manzano, México, TusQuets, 2009.
- COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Biblioteca Románica Hispánica, dirigida por Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1973.
- CRUZ, Ana, “La poesía es un destino. Entrevista a Jaime Sabines”, *La raíz invertida*, 28 de marzo de 2016, consultado el 30/05/20, <<http://www.laraizinvertida.com/detalle-1949-la-poesia-es-un-destino-entrevista-a-jaime-sabines>>.
- CULLER, Jonathan, “Qué es la teoría?”, en *Breve introducción a la teoría literaria*, traducción de Gonzalo García, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 2000, pp. 11-28.
- CURIEL, Fernando, *Onetti: obra y calculando infortunio*, México, UNAM, 1980.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, traducción del Coectivo Maldejojo, Sevilla, Editorial Doble J, 1967.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, traducción de José Esteban Calderón, México, FCE, 1998.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, traducción de Ricardo Anaya, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- _____, *Lo sagrado y lo profano*, traducción de Luis Gil, Madrid, Guadarrama, Punto Omega, 1981.
- _____, *Mito y realidad*, traducción de Luis Gil, Barcelona, Kairós, 2017.
- ESQUILO, “Las Suplicantes”, en *Tragedias completas*, edición de José Alsina Clota, Madrid, Cátedra, 1995.
- FAULKNER, William, *El ruido y la furia*, traducido por Ana Antón-Pacheco, Madrid, Cátedra, 2011.

- FERRO, Roberto, *Onetti, la fundación imaginada. Parodia del autor en la saga de Santa María*, Córdoba, Argentina, Alción Editora, 2003.
- FICHTE, *Ensayo de una crítica de toda revelación*, traducción de Vicente Serrano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- FISCHER, Ernst, “El arte y el capitalismo. El espíritu del romanticismo” en *La necesidad del arte*, traducido por J. Sole-Tura, Barcelona, Ediciones Península, 1973.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, traducción de Germán Palacios, Barcelona, Cátedra, 2010.
- FLORES, Reyes E., *Onetti: tres personajes y un autor*, Madrid, Verbum, 2003.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, traducido por Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.
- FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, traducción de Ramón Rey Ardid y Luis López–Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, México, Debolsillo, 2010.
- GILMAN, Stephen, *La novela según Cervantes*, traducción de Carlos Ávila Flores, México, FCE, 1993.
- GONZÁLEZ VALERO, María Antonia, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, México, Herder, 2010.
- GOÑI, Javier, “La literatura es mi amante”, *El País*, 14 de marzo, 1993, Madrid, <https://elpais.com/diario/1993/03/15/cultura/732150002_850215.html>, consultado el 30/05/20.

- GRAVES, Robert, *Dioses y héroes de la Antigua Grecia*, traducción de Lucía Graves, México, TusQuets, 2011.
- GUÉNON, René, *Los estados múltiples del ser*, traducción de Esteve Serra, Barcelona, Sophia Perennis, 2006.
- GUTHRIE, William Keith Chambers, *Los filósofos griegos. De tales a Aristóteles*, traducción de Florentino M. Torner, México, FCE, 1994.
- HARARI, Yuval Noah, *Homo Deus. Breve historia del mañana*, traducido por Joandomènec Ros, México, Debate, 2016.
- _____, *Sapiens. De Aniamles a Dioses. Una breve historia de la humanidad*, traducido por Joandomènec Ros, México, Debate, 2016.
- HARSS, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la historia de la filosofía III*, traducción de Wenceslao Roces, México, FCE, 1955.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, traducción de Samuel Ramos, México, FCE, 1973.
- _____, *Ser y tiempo*, traducción de Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Trotta, 2009.
- _____, *Kant y el problema de la metafísica*, traducción de Gred Ibscer Roth, México, FCE, 1981.
- _____, Eugen Fink, *Heráclito*, traducción de Raúl Torres Martínez, México, FCE, 2017.
- HELLER, Agnes, *El péndulo de la modernidad*, traducido por María del Carmen Ruiz de Elvira, Barcelona, Península, 2000.

- HERÁCLITO, “Fragmentos”, traducción y compilación de Juan David García–Bacca, en *Los presocráticos*, México, FCE, 1979.
- HESSE, Herman, *El lobo estepario*, traducción de Manuel Manzanares, México, Colofón, 2008.
- HOMERO, *Odisea*, traducido por José Luis Calvo Martínez, Madrid, Cátedra, 2005.
- HUSSERL, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, traducción de José Gaos, México, FCE, 1962.
- JAMESON, Fredric, “La nueva lógica cultural del capitalismo tardío” en *Teoría de la posmodernidad*, traducido por Celio Montolío Nicholson y Ramón del Castillo, Madrid, Trotta, 2001.
- JAY, Martin, *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, traducción de Juan Carlos Curutchet, Madrid, Taurus, 1974.
- JOYCE, James, *Ulises*, traducción de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas Lagüéns, Madrid, Cátedra, 2009.
- KAFKA, Franz, *El castillo*, traducido por Miguel Sáenz, Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- _____, *El proceso*, traducción de R. Kruger, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, traducción de Pedro Ribas, México, Taurus, 2006.
- KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, traducido por Utopía Zea, Barcelona, Tusquets Editores, 2006.
- _____, *La fiesta de la insignificancia*, traducido por Beatriz de Moura, México, Tusquets Editores, 2014.

- _____, *La insoportable levedad del ser*, traducido por Fernando Valenzuela. México, Tusquets Editores, 1996.
- LAPOUJADE, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo XXI, 1988.
- _____, *Homo imaginans I*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, La Fuente, 2015.
- LA RUBIA PRADO, Francisco, *Unamuno y la vida como ficción*, Madrid, Gredos, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero*, traducido por Felipe Hernández y Carmen López, Barcelona, Anagrama, 1990.
- _____, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, traducción de Yoan Vonyoli y Michèle Pendanx, Barcelona, Anagrama, 1990.
- LLEDÓ, Emilio, *Filosofía y lenguaje*, Barcelona, Crítica, 2008.
- LUDMER, Josefina, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- LUKÁCS, György, *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, traducción de Micaella Ortelli, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010.
- MANRIQUE, Jorge, *Coplas por la muerte de su padre*, Madrid, Castalia, 1983.
- MARCUSE, Hebert, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, traducción de Antonio Elorza, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
- _____, *Eros y civilización*, traducción de Juan García Ponce, Madrid, Sarpe, 1983.

- _____, *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, traducción de José-Francisco Yvars, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Víctor Hugo, “El humanismo radical de Juan Carlos Onetti”, en *Revista de El Colegio de San Luis*, vol. 9, enero-junio, 2015, pp. 160-179, disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4262/426240376007>.
- MARTÍNEZ, Elena M., *Onetti: Estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid, Verbum, 1992.
- MARX, Karl, *Historia Crítica de la Teoría de la Plusvalía*, Tomo I, traducción de Wenceslao Roces, México, FCE, 1945.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, traducción de Jem Cabanes, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994.
- MIŁOZ, Oscar W., *La amorosa iniciación*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2002.
- MORIN, Edgar, *Amor, poesía, sabiduría*, traducido por la editorial Seix Barral, Montevideo, Trilce, 1996.
- _____, *El método. V. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*, traducido por Ana Sánchez, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.
- MUÑOZ-HUBERMAN, Angelina, *El siglo del desencanto*, México, FCE, 2002.
- NERVAL Gerdad de, “Cristo en los olivos”, en: Adriana Yáñez Vilalta, *Nerval y el romanticismo*, México, UNAM, 1998.
- NOVALIS, *Fragmentos I Sobre el poeta y la poesía en Escritos Escogidos*, versión bilingüe de Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens, Madrid, Visor de Poesía, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, traducción de Juan Carlos García Borrón, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.

- _____, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- _____, *Más allá del bien y del mal*, traducido por Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- ONETTI, Juan Carlos, “Bienvenido, Bob”, en *Narraciones*, Madrid, Visor Libros, 2005, pp. 9-28.
- _____, *Dejemos hablar al viento*, Madrid, Debolsillo, Punto de lectura, 2016.
- _____, *El pozo*, Madrid, Debolsillo, Punto de lectura, 2016.
- _____, *La vida breve*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- _____, *Para una tumba sin nombre*, Madrid, Debolsillo, Punto de lectura, 2008.
- _____, *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Buenos Aires, Arca/Calicanto, 1976.
- _____, *Tierra de nadie*, Madrid, Debolsillo, Punto de lectura, 2016.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 2005.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 2006 (edición facsimilar).
- _____, *La llama doble*, México, Seix Barral, 1993.
- _____, *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- _____, *Tiempo nublado*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- _____, “Traducción y metáfora” en *Obras completas, Tomo I*, México, FCE, 1994.
- PICÓ, Josep, (comp.) *Modernidad y postmodernidad*, traducción de Francisca Pérez Carreño, José Luis Zalabardo, Manuel Jiménez Redondo, Antoni Torregrossa e Inmaculada Álvarez Puente, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998.
- _____, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación de espacios en los textos narrativos*. México, UNAM-Siglo XXI, 2001.
- PÍNDARO, “Pítica III”, en *Odas y Fragmentos*, traducción de Alfonso Ortega, Madrid, Gredos, 1984.
- PLATÓN, Libro X, de la República, *Diálogos, IV*, traducción de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1988.
- PORZECANSKI, Teresa, “La ficcionalización de ‘lo real’: en torno a la metáfora incesante”, en *Armas y Letras*, Revista de la Universidad Autónoma de Nuevo León, núm. 57, pp. 6-15.
- PULIDO BLACO, Jorge Enrique, “‘La ontología sólo es posible como fenomenología’. En torno a la fenomenología de Martin Heidegger, en *Franciscanum* 163, vol. LVII, 2015, pp. 87-123.
- RAMA, Ángel, “El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad”, en *Juan Carlos Onetti*, Hugo Verani (ed.). *El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1987.
- RICOEUR, Paul, *Historia y narratividad*, traducción de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, Barcelona, Paidós, 1999.
- _____, *La metáfora viva*, traducido por A. Neira Calvo, Madrid, Trotta, Ediciones Cristiandad, 2001.
- _____, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, traducción de Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI, Universidad Iberoamericana, 1995.
- _____, *Tiempo y narración. I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, traducción de Agustín Neira, México, FCE, 1995.

- _____, *Tiempo y narración. II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, traducción de Agustín Neira, México, FCE, 1995.
- _____, *Tiempo y narración. III. El tiempo narrado*, traducción de Agustín Neira, México, FCE, 1996.
- RIVARA KAMAJI, Greta, *El ser para la muerte. Una ontología de la finitud*, México, Monosílabo, 2018.
- RUFFINELLI, Jorge, “Notas sobre Larsen”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 292-294, 1974, pp. 101-117.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, traducción de Raúl Gabás Pallás, México, Tusquets, 2011.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, UNAM-FFYL, 2005.
- _____, *Estética y marxismo. I*, México, Ediciones Era, 1983.
- _____, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Siglo XXI, 2005.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo*, México, Siglo XXI, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul, “Discurso de Crsito muerto desde lo alto del Cosmos, diciendo que no hay Dios”, traducción de Andrés Sánchez Pascual, consultado el 23/05/20, <<https://sites.google.com/site/loquenuncatedigo/textos>>.
- _____, *El hombre y las cosas*, traducción de Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada, 1960.
- _____, *El ser y la nada*, traducido por Juan Valmar, Buenos Aires, Losada, 2008.
- _____, “Lo imaginario”, en *Psicología fenomenológica de la imaginación*, traducción de Manuel Lamana, Buenos Aires, Losada, 1976.

- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, traducción de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1945.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, traducción de Pilar López de Santa María, México, FCE, 2003.
- SÉNECA, Lucio Anneo, *Sobre la brevedad de la vida*, traducción de Francisco Socas Gavilán, Andalucía, Junta de Andalucía, 2010.
- _____, *Sobre la felicidad*. Disponible en la Biblioteca de Clásicos Grecolatinos:
<https://web.archive.org/web/20130624233716/http://www.cayocesarcalogula.com.ar/grecolatinos/seneca/felicidad.html>.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, traducción de Tomás Segovia, Madrid, Titivillus, 2015.
- _____, *La tempestad*, traducción de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer, Madrid, Cátedra, 2007.
- STEINER, George, *Heidegger*, traducción de Jorge Aguilar Mora, México, FCE, 2013.
- _____, *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*, traducción de María Condor, México, FCE, Siruela, 2012.
- SUBIRATS, Eduardo, *Culturas virtuales*, México, Ediciones Coyoacán, 2001.
- S/A, “Cuestionario a Juan Carlos Onetti”, en *Anthropos*, Juan Carlos Onetti, Una escritura afirmativa del hombre urbano. La creación literaria como camino de liberación, núm. 2, noviembre, 1990, pp. 23-24.
- S/A, Evangelio de San Juan, *Biblia*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1976.

- S/A, “Hay otra ilustración: la realidad de la convivencia humana”, en *Anthropos*, Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna, Madrid, núm. 98/98, julio-agosto, 1989, pp. 127-128.
- TODOROV, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, traducción de Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 2010.
- TOURAINE, Alan, “Las luces de la razón”, en *Crítica de la modernidad*, traducción de Alberto Luis Bixio, Buenos Aires, FCE, 1994.
- UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*, Santiago de Chile, Universitaria, 1986.
- _____, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Verbum, 2019.
- VARGAS LLOSA, Mario, *El viaje a la ficción*, Madrid, Alfaguara, 2008.
- VATTIMO, Giani, *Introducción a Heidegger*, traducido por Alfredo Báez, Barcelona, Gedisa, 1998.
- VERANI, Hugo J., *Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981.
- VIRGILIO, *Eneida*, traducción de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992.
- WALLERSTEIN, Immanuel, *Análisis de sistemas-mundo*, traducción de Carlos Daniel Schroeder, México, Siglo XXI, 2006.
- XIRAU, Joaquín, *Amor y mundo*, México, El Colegio de México, 1942.
- YÁÑEZ VILALTA, Adriana, *El tiempo y lo imaginario*, México, FCE, 2011.
- ZAMBRANO, María, *El sueño creador (Los sueños, el soñar y la creación por la palabra)*, Universidad Veracruzana-México, Xalapa, 1965.
- _____, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1973.
- _____, “La Crisis del Racionalismo Europeo” en *Pensamiento y Poesía en la Vida Española*, México, La Casa de España en México-FCE, 1939.

_____, “Para una historia de la Piedad”, en *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, Barcelona, núm. 1, 2012, (64-72), <<https://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/260744>>, consultado el 14/06/2020.

ŽIŽEK, Slavoj, *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, traducción de Jorge Piatigorsky, México, Paidós, 2001.