

## La literatura como salvación en *La Vida Breve* de Juan Carlos Onetti

### Literature as Salvation in “A Brief Life” by Juan Carlos Onetti

 Juan Carlos Jiménez Tobón \*\*

\* Procedencia del artículo: Derivado de la tesis de grado Del "héroe integral del monomito" al "héroe absurdo". Suicidio y supervivencia en la obra de Juan Carlos Onetti (Jiménez Tobón), escrita para optar al título de Magíster en Literatura de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia) en el año 2018.

\*\*Filólogo hispanista y Magíster en Literatura de la Universidad de Antioquia,  
Universidad Pontificia Bolivariana,  
Medellín, Colombia.  
[juancarlosediccion@gmail.com](mailto:juancarlosediccion@gmail.com)

**Recibido:** 27 de julio de 2023

**Aprobado:** 04 de septiembre de 2023  
Artículo de reflexión

¿Cómo citar este artículo en MLA? -  
*How to quote this article in MLA?:*

Jiménez Tobón, Juan Carlos. “La literatura como salvación en *La Vida Breve* de Juan Carlos Onetti”. *Poligramas*, 58 (2024): e20413092. Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año). <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i58.13092>

### Resumen

Este artículo estudia a Juan María Brausen, personaje principal de *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, a partir del concepto de “conciencia del absurdo”, con base en el trabajo del filósofo francés Albert Camus en el libro *El mito de Sísifo*. Se propone que en Brausen es posible encontrar a un “hombre-creador absurdo”, es decir, al reconstructor literario de un mundo que se derrumba. De esta manera, la novela de Onetti demuestra ser una obra de significativo contenido estético y metaficcional que, además, señala en el ejercicio de creación literaria un instrumento para la salvación existencial.

**Palabras clave:** héroe absurdo, hombre-creador absurdo, literatura comparada, metaficción, salvación.

### Abstract

This article studies Juan María Brausen, the main character in Juan Carlos Onetti's *A Brief Life*, from the concept of “consciousness of the absurd”, based on the work of the French philosopher Albert Camus in his book *The Myth of Sisyphus*. It is suggested that it is possible to find in Brausen an “absurd man”, that is, the literary reconstructor of a collapsing world. Thus, Onetti's novel proves to be a work of significant aesthetic and metafictional content that also shows an instrument for existential salvation in the exercise of literary creation.

**Keywords:** absurd hero, absurd man-creator, comparative literatura, metafiction, salvation.



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<sup>1</sup>

(Onetti, *La vida* 210).

El acto de creación en *La vida breve* (1950), novela del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994), tiene como propósito salvar al hombre del caos del mundo. Juan María Brausen, su personaje principal, sufre una pérdida irreparable cuando su esposa Gertrudis es sometida a una ablación de mama. Esta intervención merma la autoestima de la mujer, lo que la lleva a abandonar al esposo para buscar en la casa y la ciudad de su infancia fuerzas para reponerse de lo que ha perdido. Brausen reacciona a ello sustrayéndose paulatinamente a la realidad, primero al imaginar un cuerpo y una vida para las voces que escucha a través de la pared, en el apartamento contiguo al suyo, habitado por una prostituta apodada la Queca; y luego, al crear dos álter egos que le sirven como una forma de recobrar lo perdido mediante la invención de universos ficcionales: el primero apuntalado en la máscara de Juan María Arce, a través de quien experimenta la vida de un proxeneta en el apartamento de la Queca; y el segundo por medio de Díaz Grey, doctor de ética dudosa que hace parte de un guion para cine que Brausen está escribiendo, y a quien imagina como un traficante de morfina en la ciudad de Santa María. De esta manera, el protagonista lleva a cabo ejercicios de ficcionalización por medio de los cuales da origen a algo nuevo, allí donde la vida solo le ofrecía fracaso.

*La vida breve* es la obra formal y conceptualmente más ambiciosa de Juan Carlos Onetti. En ella demuestra una destreza notable para crear un universo en el que, a partir de tres caminos claramente diferenciados, representados por tres personajes distintos, construye una ficción a tres bandas. Pero los escenarios se solapan, de tal modo que comparten espacios topográficos: Juan María Brausen habita en principio en Buenos Aires, ciudad en la que cumple el papel de Brausen o Arce, según si está en su apartamento o en el apartamento contiguo; y mientras se desenvuelve en el mundo “real” se desplaza imaginariamente hasta Santa María, ciudad inventada parcialmente por él en ese guion que nunca terminará de escribir, y donde vive de manera vicaria a través del médico Díaz Grey. Al final, en un ejercicio sobresaliente de intercambio entre realidad y ficción, Brausen se desplaza hacia Santa María mientras que Díaz Grey viaja hasta Buenos Aires, y en la yuxtaposición de estos espacios se desdibuja el contorno

---

<sup>1</sup> “La vida es breve/ un poco de amor / un poco de ensueño y después buenos días. La vida es breve / un poco de esperanza / un poco de ensueño / y después buenas tardes” (Traducción de Alejandra Sánchez Kornfeld).

que delimita la realidad objetiva. De esta forma, *La vida breve* supone la creación de una realidad ficticia que pasa a coincidir con la realidad misma, en una lúcida apología del triunvirato entre escritor, personaje y lector.

Por tal razón, en virtud de su vocación creadora, Juan María Brausen es el personaje de la literatura onettiana que mejor representa lo que Joseph Campbell denomina héroe como “encarnación de Dios”, como “ombligo del mundo”, y como “símbolo de la creación continua” (Campbell 56). No obstante, por las dinámicas particulares que impone el contexto de los universos creados por Onetti, el héroe de *La vida breve* se aleja del “héroe integral del monomito”<sup>2</sup> de Campbell para acercarse a una noción que podemos denominar “héroe absurdo”, es decir: un hombre que arrastra una sensación de desgaste y derrota, pero que a pesar de ello asume una actitud filosófica de conocimiento íntimo, autodeterminación y autoficcionalización<sup>3</sup>. Dicho lo anterior, en este texto se llamará a esta actitud la de un “hombre-creador absurdo”, tomando como referencia la obra del escritor y filósofo francés Albert Camus.

Precisamente, los conceptos que se usan en este trabajo para definir la condición de absurdidad inherente a la obra de Onetti provienen de una lectura detallada de *El mito de Sísifo*. En este ensayo filosófico, Camus define la condición del individuo como inherentemente absurda, y vislumbra a un “hombre absurdo” que es consciente de su propia condición, es decir, que identifica el divorcio ineludible entre el mundo que habita y su existencia individual. En este sentido, cuando se hable en este artículo de “hombre-creador absurdo” se hará referencia a un personaje que ha adquirido consciencia de su condición absurda, y a partir de allí ha efectuado un acto de creación coincidente con dicha consciencia. Similar definición atañe para “héroe absurdo”: un héroe que se aleja de la concepción arquetípica del héroe clásico, y que asume su condición heroica en el contexto de la consciencia del absurdo.

Por supuesto, esta relación entre la obra de Onetti y la de autores europeos de corte existencial no es desconocida. Mario Vargas Llosa en *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti* (2008) escribe que

Onetti es acaso el primer escritor latinoamericano que percibe y hace suya una orientación de la sensibilidad que, nacida en Francia y denominada en forma vaga y general “el

---

<sup>2</sup> Con la expresión “héroe integral del monomito” se refiere a un personaje que cumple con el arquetipo particular de héroe clásico que lleva a cabo su aventura en el sentido de la “unidad nuclear del monomito”, tal como es descrita por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*. Esta aventura está dividida en tres momentos: *separación*, *iniciación* y *retorno* (Campbell).

<sup>3</sup> De allí que el héroe onettiano “carece de semejanza con el héroe ideal postulado en estéticas del pasado” (Frankenthaler 59), y a la manera del héroe moderno, “vive en una permanente disyunción entre su inscripción en el mundo y su inscripción privada, centralizada en lo sentimental” (Mattalia 47).

existencialismo” –que no hay que identificar totalmente con la filosofía así llamada-, va a marcar a partir de los años cuarenta toda la cultura de la época. (33-34)

Así pues, si hacemos referencia a *El mito de Sísifo*, podemos concluir que la salvación del personaje consiente del absurdo equivale a evitar el suicidio físico o filosófico (el personaje no se mata y tampoco deja de pensar en su propia condición de absurdidad), es decir, seguir en movimiento a pesar del divorcio evidente entre el mundo y él mismo. Es a este divorcio a lo que Camus llama “sentimiento del absurdo”. En este sentido, al proceso de creación que se lleva a cabo en *La vida breve* puede darse el nombre de “creación absurda”, pues el afán de Brausen por crear un mundo que le restituya de alguna manera lo que ha perdido hace las veces de exhortación al movimiento en oposición a una quietud suicida: el personaje actúa, aunque el resultado parece ser la derrota, porque la inacción equivale a la muerte. De esta manera, la obra de Onetti sienta las bases de una literatura filosófica que se hunde en los problemas morales y espirituales del hombre moderno a partir de lo que Frankenthaler (1977) llama “situaciones límite”<sup>4</sup>.

Ahora bien, aunque la de Onetti no es ya la aventura del héroe clásico, su literatura se relaciona estrechamente con el mito en cuanto propone la creación de universos ficcionales que se solapan y reconstruyen la realidad. Como afirma Carlos Monsiváis (1980), “el tema de Onetti, sin duda, no es el apocalipsis sino el génesis, y lo determina no el fin de la raza sino el principio de la razón” (13). Se trata del mismo fenómeno al que Hugo J. Verani llama “ritual de la impostura”, y que describe como la creación de “un mundo mítico [...] en el cual el acto creador predomina sobre la reproducción pasiva de comportamientos y situaciones observadas en la vida misma” (Verani 25); y del tipo de escritura al que hace alusión Guido Castillo (1974) cuando sostiene que la obra de Onetti, como toda auténtica literatura, es “escritura sagrada, testimonio escrito de una revelación salvadora, alegría gratuita y pura [...] que declara su amor por un simple existir, inocente, pertinaz, en la desgracia, la decrepitud, la repetición, el remordimiento y la muerte” (93). En un sentido similar, según Martínez González (2015), “Onetti subsana con la ficción el carácter incompleto de la vida, disloca y reinventa lo que sin la imaginación más libre y subversiva sería insoportable” (161); y Jiménez Tobón (2016) propone que, en la obra del autor uruguayo,

---

<sup>4</sup> Sobre este tema se puede consultar, además, el artículo “Suicidio y supervivencia en ‘El posible baladí’, ‘bienvenido Bob’ y *Cuando entonces* de Juan Carlos Onetti” (Jiménez Tobón 2016), donde se describe una relación estrecha entre la obra de Albert Camus y los personajes de estos tres relatos del autor uruguayo, en una clave interpretativa que tiende puentes con las posturas filosóficas de tipo existencial.

los personajes que fabulan, inventan y mienten llevan siempre una delantera en eso de soportar una existencia que se sumerge en el caos [...] Los personajes supervivientes en la obra de Onetti gozan de una imaginación providencial, soportan el caos porque transforman el mundo que los angustia, y en la ficción que deciden construir para que cohabite con la realidad encuentran de nuevo esperanza, o una forma dolorosa de lucidez que los obliga a seguir vivos. (Jiménez Tobón 132)

Dicho lo anterior, en las líneas que siguen se presenta un análisis comparado de los elementos que hacen de *La vida breve* una alegoría de la creación artística como medio para dar sentido a la existencia individual, con base en un proceso autorreflexivo que lleva al personaje creador a la consciencia de su particular situación en el mundo, a partir de dos herramientas literario/filosóficas de indudable importancia en la obra de Juan Carlos Onetti: primero, un ejercicio de creación meta ficcional que desdibuja las líneas que separan realidad e invención; y luego, mediante el arreglo de una ética particular de la supervivencia, explicable a partir de las tres características enumeradas por Albert Camus en *El mito de Sísifo* para describir al hombre consciente del absurdo: la *rebelión*, la *libertad* y la *pasión*.

## 1. La reconstrucción literaria de la realidad

Empecé a dibujar el nombre de Díaz Grey, a copiarlo con letras de imprenta y precedido por las palabras *calle, avenida, parque, paseo*; levanté el plano de la ciudad que había ido construyendo alrededor del médico, alimentado con su pequeño cuerpo inmóvil junto a la ventana del consultorio; [...] tracé las manzanas, los contornos arbolados, las calles que declinaban para morir en el muelle viejo.  
(Onetti, *La vida* 344)

Las palabras del epígrafe anterior son de Juan María Brausen. En ellas se ejemplifica el procedimiento por medio del cual se lleva a cabo la creación en la obra de Juan Carlos Onetti, con la que propende por la unión de los universos ficticios y la “realidad real”. De allí que, cuando Brausen dibuja el nombre de Díaz Grey y describe las calles y avenidas de Santa María, esa ciudad que se encuentra a caballo entre la realidad y la literatura, reconstruye de alguna manera su propia vida en un plano de ficción. Por supuesto, esta es una característica que ha

sido estudiada en detalle en obras de otros autores latinoamericanos<sup>5</sup>. La crítica literaria ha sugerido los términos de “metaficción” y “metanovela” para nombrar esta técnica narrativa y las novelas que la usan como método. Se trata de obras que tienen como eje fundamental una reflexión alrededor de la realidad tal y como se concibe, y la posibilidad de que esta sea también ficticia; y que, además, se desarrollan a partir de un ejercicio literario de autorreflexión que tiene como objeto pensar el oficio mismo de escribir.

Por supuesto, los problemas que implica hablar de “realidad” y “ficción” en literatura son evidentes. No obstante, en obras como esta es necesario asumir una postura de ambigüedad teórica al respecto, pues la novela metaficcional propone, y cumple empíricamente, el desmoronamiento de las categorías ontológicas de la realidad y la ficción. Así, por ejemplo, en *La vida breve* se pueden identificar por lo menos tres universos narrativos: En principio tenemos el universo de Juan María Brausen, publicista bonaerense casado con Gertrudis; luego está Juan María Arce, situado en el mismo universo de Brausen, pero con una personalidad y actitud distintas a las suyas; y por último encontramos a Díaz Grey, quien habita en un universo enteramente ficcional, creado a partir de la verdadera ciudad de Santa María. De manera que, si la realidad es el universo de Brausen, y la ficción el de Díaz Grey, entonces Arce se sitúa en una suerte de estadio intermedio, donde es al mismo tiempo real y ficticio. Como se ve, en esta ficción entrelazada con la realidad, Brausen es a un tiempo viviente, creador y actuante.

Por esto, la realidad en la literatura de Onetti es subjetiva. El mundo imaginario de Brausen es también la realidad, de manera que es “imposible distinguir con precisión los límites de lo real y lo imaginario; se invierte la relación de dependencia entre las dos esferas de la realidad y se configura otro plano de lo real que termina por desplazar a la conciencia que le diera vida” (Verani 104). Verani llama a esto “novela de la novela” (104), un concepto que se asemeja a lo que Dällenbach llama “relato especular” o *Mise en abyme*<sup>6</sup>, es decir: un relato que se da al interior de otro y que funge como la representación de una realidad interna, la de la creación, pero que al mismo tiempo hace guiños a una realidad externa, la del lector. De allí que pueda decirse que la realidad y la ficción en la novela son al mismo tiempo internas y externas: ambas pueden ser ficción, pero al mismo tiempo pueden ser realidad. Juan Manuel Molina asegura, en este sentido, que en *La vida breve* Santa María representa “la posibilidad de anular

<sup>5</sup> Por ejemplo, en *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, de Catalina Quesada Gómez, donde se analizan las obras de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso, Ricardo Piglia y Héctor Abad Faciolince.

<sup>6</sup> Catalina Quesada Gómez define *Mise en abyme* así: “Se trata, en definitiva, de la inclusión de una historia dentro de otra, pero estableciendo una correspondencia entre los narradores, creando una analogía entre la estructura de la obra interna y la que la contiene, con la particularidad de que esa segunda historia ha de influir o *volverse* sobre la primera (de ahí su reflexividad)” (46).

las disyuntivas, de no tener que elegir esto o lo otro, sino poder tomar a la vez esto y lo otro” (114). Esto ejemplifica lo que Fernando Curiel (1980) llama “correspondencia entre los sucesos del guion y la vida” (213). A propósito de lo cual el mismo Onetti asegura que, aunque Brausen se da cuenta de que el guion no sirve precisamente como guion, “sí le sirve a él [...] como desapego de la realidad”, para hacer “lo que se le dé la gana, fabricar Santa María” (Curiel 216).

Así que realidad y ficción no tienen por qué diferenciarse efectivamente porque están concebidas como un complejo entramado de hilos que se entrecruzan. Lejos de las oposiciones teóricas entre verdad y mentira, en *La vida breve* estos hilos del tejido narrativo se solapan, de manera que no se da una distancia efectiva entre lo que vemos y lo que imaginamos. De esta manera, se puede hablar de lo “ficcional” y lo “ficticio” como dos conceptos que, aunque similares en principio, se diferencian debido al universo particular de sentido al que remiten: “Si lo ficticio es lo que está en oposición a lo verdadero”, dice Lauro Zavala, “no puede haber ficción que sea ficticia, ya que toda verdad es una construcción ficcional que implica autorreferencialmente sus propias condiciones de posibilidad” (14). Esto sucede, como puede verse, porque lo ficcional posee un estatuto de verdad en la medida en que la invención adquiere elementos de verosimilitud autoexplicativos. Esta es la razón por la que la literatura es juzgada con base, no en su relación con una noción llana de verdad (o realidad), sino a partir de su orden y coherencia interna, en el universo literario particular que el autor ha creado. Así, en *La vida breve* puede hablarse de varios universos ficcionales creados por Juan María Brausen que contienen en sí mismos condiciones que los sustentan como verdad. Se puede afirmar que *La vida breve* pertenece a lo que Steven Kellman llama “novela que se construye a sí misma”, es decir que

a la vez que simula estar contando la historia de su vida, o la historia de cualquier vida, el escritor ficcional puede al mismo tiempo contar la historia de la historia que está contando, la historia del lenguaje que está manipulando, la historia de los métodos que usa, la historia del lápiz o de la máquina de escribir que está utilizando para escribir su historia, la historia de la ficción que está inventando e incluso la historia de la angustia (o la alegría, o repugnancia, o euforia) que siente mientras escribe su historia. (Traducción de Quesada Gómez 29)

Un ejemplo de lo expuesto por Kellman es la actitud de Brausen con relación a lo que escucha de la Queca apenas empieza la novela:

Yo la oía a través de la pared. *Imaginé* su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera o la cortina de varillas tostadas que *debía* estar rígida entre la tarde y el dormitorio, ensombreciendo el desorden de los muebles recién llegados. *Escuché* distraído, las frases intermitentes de la mujer, sin creer en lo que decía (Onetti, *La vida* 13) [La cursiva es nuestra].

De las palabras pronunciadas por la mujer nacen toda suerte de suposiciones. Brausen *imagina* a partir de lo que *escucha*, y supone en la mujer una actitud que *debe* tener relación con lo que ha inventado para ella. Conceptos todos que remiten a un ejercicio de reconstrucción imaginativa, al uso de la hipótesis en la constitución de la realidad, y a la imaginación como una fuerza que reconfigura la realidad misma. Así que la historia de Brausen y la Queca inicia en el momento en que él reconstruye para sí la supuesta realidad de ella, a partir de un ejercicio de imaginación de vital importancia en toda la obra onettiana. Esa “profunda interacción entre dos planos”, le permite al narrador “imaginarse mundos que cobran entidad autónoma dentro del ámbito ‘real’ de la novela” (Verani 42). De manera que, al dar a ambos planos autonomía, se constituye cada uno ya no en un mundo de ficción sujeto a la realidad de su creador, sino en una “realidad” en sí misma, con sus propias condiciones de posibilidad.

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

En algún momento de la noche, *Gertrudis* tendría que saltar del marco plateado del retrato para aguardar su turno en la antesala de *Díaz Grey*, entrar en el consultorio, hacer temblar el medallón entre los dos pechos, demasiado grandes para su reconquistado cuerpo de muchacha. *Ningún ruido en el departamento vecino*. Ella, la remota Gertrudis de Montevideo, terminaría por entrar en el consultorio de Díaz Grey; *y yo mantendría el cuerpo débil del médico*, administraría su pelo escaso, la línea fina y abatida de la boca, *para poder esconderme en él*, abrir la puerta del consultorio a la Gertrudis de la fotografía. (Onetti, *La vida* 45-46) [La cursiva es nuestra].

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

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

[...] el hombre que me había alquilado la mitad de la oficina –se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejada adivinar que solo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos- [...] Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. Me saludaba a las diez, pedía un café a las once, atendía visitas y el teléfono revisaba papeles, fumaba sin ansiedad, conversaba con una voz grave, invariable y perezosa. (Onetti, 265-266)

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

Por todo lo anterior, la metaficción en la novela de Onetti no es una mera técnica de creación artística, ni un rasgo puramente estilístico, sino una forma de narración incluyente que tiene como propósito exhortar al lector a ponerse a sí mismo en cuestión a través de su participación en la obra. Buscar lo completo, atreverse a asumir todas las posibilidades, a vivir todas las vidas y a tomar al mismo tiempo y sin distinción todos los caminos, es, en definitiva, lo que exige Juan Carlos Onetti a sus personajes, y por extensión, a sus lectores. Y aunque el proceso imaginativo que lleva a Brausen a rehacer el mundo podría parecer un acto de evasión de su realidad objetiva

(del mundo empírico en el que su esposa, por la falta de su seno, se muestra también como un ser incompleto), lo que se da realmente es un intercambio en el que cada personaje, nacido de la pura imaginación, o en contacto directo con la realidad, existe para descubrir lo que hay del otro lado de la pared.

## 2. La literatura como salvación existencial

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 [...] Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo.  
(Onetti, *La vida* 44)

La propuesta estética y ética de *La vida breve* está condensada en Juan María Brausen. Primero, porque en su alternancia entre realidad y ficción se ve el ejercicio de autorreflexión metaficcional del que se ha hablado en el primer apartado de este trabajo. Y luego, porque su carácter y particular circunstancia lo convierten no solo en un creador de universos literarios, sino en el reconstructor de un mundo que se derrumba. Este hecho queda constatado en el momento en que se demuestra su disposición para habitar y yuxtaponer los universos de la ficción y la realidad, y como consecuencia, su capacidad para concebir una forma de creación que hace posible la salvación existencial.

En este sentido, *La vida breve* supone una suerte de manual de instrucciones para la supervivencia, sobre la base de la rebelión ante una circunstancia vital angustiante, y por medio de un proceso de inmersión en sí mismo que lleva a la reconfiguración del ser en el reconocimiento de todos los matices que puede tener el individuo. El mundo de Onetti es el de la máquina deshumanizante, la urbe opresora, la pérdida de la juventud y el amor, y la imposibilidad de la plena comunicación humana. En estas condiciones, el hombre solo tiene la rebelión o el abandono. Pero Brausen no sucumbe al nihilismo, y “para liberarse de la nada apela a la imaginación” (Verani 103). Como escribe Monsiváis, aunque es terrible estar aquí, “yo decido el modo de ver y vivir este infierno” (12).

En el hombre consciente del absurdo, según Albert Camus, “[una] de las únicas posiciones filosóficas coherentes es [...] la rebelión”, que es “una confrontación perpetua del hombre con su propia oscuridad”, de manera que pueda “poner al mundo en duda en cada uno de sus segundos”. Es allí donde se da la “presencia constante del hombre ante sí mismo”, y la

“seguridad de un destino aplastante” sin la “resignación que debería acompañarla” (Camus 259). El arte, según propone Camus, es más que la expresión de un ser sensible. Es una herramienta que permite al hombre conocer su propia carencia para representarla alegóricamente. Así, la obra de arte trasciende la mera existencia del individuo, cuya vida es breve. Siguiendo una línea de pensamiento similar, Verani sostiene que *La vida breve* “fundamenta una concepción filosófica de la existencia como suma de brevedades [...] para Onetti la discontinuidad del ser y la sensación siempre presente de que la vida es muerte incesante, es la causa del drama ontológico del hombre” (111). En el caso de Onetti hacer arte metaficcional implica dar el primer paso en el camino de constitución de una filosofía personal que aboga por la salvación individual: solo se salva quien vive simultáneamente de ambos lados, quien condensa en la creación toda la conciencia de su existencia vital, y quien ve en el arte una posibilidad para conocerse profundamente.

Por esto, en su obra periodística expone como credo literario particular la idea de que el creador que se precie debe tener la fuerza de mirar dentro suyo y comprender que el camino habrá que hacérselo tenazmente cada uno (Onetti, *Réquiem*). En semejante estado, el universo que ve frente a sus ojos no es ya el de un Dios tutelar todopoderoso que se regocijó el séptimo día con su creación, sino el de un “cómico y lastimoso aprendiz de brujo” (Onetti *Réquiem* 73), que no supo crear otra cosa que este “pabellón de retardados donde transcurren nuestros días” (Onetti *Réquiem* 73). En estas circunstancias se hace imprescindible un hombre que dure frente a la vida con una “ciega, gozosa y absurda fe en el arte” (Onetti, *Réquiem* 22), y que escriba porque no tendrá más remedio, “porque es su vicio, su pasión y su desgracia” (Onetti, *Réquiem* 36), para hablar en nombre del ser humano moderno, relatando “con la mayor claridad que le sea posible la absurda aventura que significa el paso de la gente sobre la tierra” (Onetti, *Réquiem* 188). El arte de Onetti se constituye así en sistema de pensamiento filosófico. Como en todo gran pensador, la reflexión onettiana no es apenas el resultado de la subjetividad de un hombre hiper sensible a su tiempo, pues eventualmente se remite a la humanidad.

“Los conquistadores”, sostiene Camus,

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

Juan María Brausen, como el conquistador a que alude Camus, se salva porque también él se siente igual a un dios. Es demiurgo y actor. Y es, al final de todo, un sobreviviente que

trasciende su humanidad, se repone a una circunstancia vital angustiante, y se convierte en la medida de todos los hombres.

## ***2.1 La muerte del ‘yo’***

El último acto de la biografía del héroe es el de su muerte o partida. Aquí se sintetiza todo el sentido de la vida. No es necesario decir que el héroe no sería héroe si la muerte lo aterroriza; la primera condición es la reconciliación con la tumba.  
(Campbell 383)

El camino que lleva a Juan María Brausen de la derrota a la salvación consciente se da en una lógica del retorno que lo lleva de la muerte del ser a la creación de uno nuevo. La aventura del héroe Brausen se da en principio en su cabeza, pero trasciende su universo imaginario y se refleja de manera concreta en su vida material. Así es como las identidades que asume se entienden como alegorías de su muerte como ser individual: Arce representa la muerte de Juan María Brausen como esposo; y Díaz Grey representa su muerte como publicista, como hombre social, como ser de carne y hueso, y su resurrección como héroe de ficción.

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

Eduardo Thomas Dublé<sup>7</sup> y Alejandra Sánchez Kornfeld<sup>8</sup> vieron en *La vida breve* un *leitmotiv*: la muerte del ser y la resurrección a través de las “vidas breves”. La diferencia entre la voz del Brausen actuante y la del Brausen narrador, que se da como una transición entre la primera y la tercera persona del singular, determina una transformación en la que el ser real empieza a diluirse en su alteridad literaria:

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

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

En “Thalassa”, penúltimo capítulo, Brausen huye hacia Santa María con Ernesto, un cliente recurrente de la Queca que acaba de matarla. Allí leemos a Brausen por última vez, asediado por hombres desconocidos, y lentamente disuelto en el territorio de ficción que ha creado y que ahora se solapa a la ciudad real. Esta será la última vez que sepamos algo de él. Su narración se cierra con un final abierto que no es un cierre en sí mismo, sino una suerte de *cliffhanger* que nunca será resuelto porque en “El señor Albano”, capítulo que sigue y que cierra la novela, Díaz Grey toma por primera vez la narración de su historia en primera persona del singular, sacudido definitivamente del influjo del narrador Brausen. A partir de ese momento, el personaje inventado ejerce la autonomía de su propia vida más allá de la voluntad de su creador, narrando su historia en un tiempo verbal conjugado en presente que indica que las acciones se ejecutan simultáneamente en el momento de la narración, como si lo que allí se dice no fuera ya la materia de un relato literario, sino un acontecimiento que sucede en el momento en que se lee. Así, la novela termina con Díaz Grey viviendo su vida como un hombre real: “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,

---

<sup>7</sup> Dublé asegura que “[e]l Brausen alienado y esclavizado por los deberes, puritano y tímido, no podía crear un mundo de verdad. En este plano, la acción de la novela cobra las características de un rito iniciático por el cual, a través de una serie de desdoblamientos, metamorfosis y muertes, el personaje accede a un renacer en su creación con una identidad y un mundo verdaderos y propios” (13).

<sup>8</sup> Según Sánchez Kornfeld las dos partes que constituyen la novela están diseñadas de manera que “la primera parte correspondería al itinerario que Juan María Brausen realiza para asesinar aquella identidad que lo retiene en los confines de una vida empequeñecida por la rutina laboral y sentimental, mientras que el segundo apartado sería el nacimiento de la vida alegre y pernicioso, causada por la enajenación del personaje en dos alteridades paralelas” (171).

arrastrando un poco los pies, más por felicidad que por cansancio” (Onetti, *La vida* 417). De alguna manera, el ser de Brausen se disuelve en Díaz Grey, y a partir de allí vive ya no como esposo y publicista bonaerense, sino como médico sanmariano. Sobre este asunto, precisamente, ya había reflexionado el mismo Brausen en la primera parte de la novela:

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

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

El deber que parece imponer la obra de Onetti a su personaje principal es el de la resistencia a toda imposición externa; “lo que no es provocado por mí”, se puede pensar que dice, “me es ajeno”. Es cierto que se trata aquí de una lucha que no se puede ganar, pero el hombre que se somete por completo y sin quejas deja, por así decirlo, que la vida le pase por encima. Por esta razón la novela exhorta a dar la cara al mundo en su permanente transformación, y propone una forma distinta de configuración de la realidad. La paradoja es entonces evidente: no se puede evitar el caos, pero, al mismo tiempo, el hombre no puede entregarse a él sin combatirlo por cualquier medio que la imaginación y la realidad le procuren. Hay que sacudirse un poco de esas fuerzas incontrolables y luego intentar la creación de algo nuevo, de una “vida breve”<sup>9</sup>.

Precisamente en *La vida breve* se describe un camino que inicia con el vacío. La pérdida marca los linderos que habrá de transitar el héroe. Así, Díaz Grey y Arce son simulacros de existencia, y Brausen es el creador que se dispone a un trabajo similar al de Sísifo: repetir una

<sup>9</sup> No en vano, Piglia propone que, mediante la ficción, Onetti da origen a “una especie de utopía privada, un espacio no real, que es, en última instancia, el espacio de los sueños y de la fantasía” (Piglia 29).

labor que puede resultar monótona y fatigosa, pero que surte el efecto de dar sentido a la vida. “El actor”, sostiene Camus, “reina en lo percedero” (281), es por esto que Arce es la forma que tiene Brausen para reinar en la vida concreta, en el mundo “real”; y Díaz Grey trasciende el espacio concreto y existe en un universo sin lugar ni tiempo, de suerte que posee una vida que se extienda más allá de la vida misma. De allí que decir “vida breve” equivale a decir eternidad, porque, aunque cada una de estas vidas breves es una ficción y un simulacro, la suma de todas ellas lleva a la eternización en la obra, esto es, a una vida que ya no es breve porque se funda y se alimenta en el arte.

Así que no es la pérdida, sino la muerte, lo que convierte al héroe onettiano en un “hombre-creador absurdo”. Su transformación empieza con la creación que tiene lugar tras la muerte del ‘yo’: “El hombre llamado Juanicho te quiso, fue feliz y sufrió. Pero está muerto. En cuanto al hombre llamado Brausen podemos afirmar que su vida está perdida” (Onetti, *La vida* 43). Aquí está la doble “muerte” que da origen a las dos vidas breves del proxeneta y el médico: con la muerte de Juanicho, diminutivo con el que Gertrudis llamaba a su esposo, muere también su rasgo conyugal y nace Arce, como la cara agresiva del que fue un esposo fiel y respetable; y con la pérdida de Brausen se pierde al mismo tiempo el hombre social, el empleado de una agencia de publicidad que trabaja en un horario establecido y vive una vida como la de los demás hombres, y nace Díaz Grey, un médico con una ética que dista por mucho de corresponder con la altura moral de su profesión. Tras la muerte llega, en consecuencia, la necesidad de crear un universo en el que el hombre que ha muerto, aun de manera vicaria, pueda

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

Aquí está el hombre absurdo en el camino de regreso del abismo. Brausen está dispuesto a empezar de nuevo, a jugar si es necesario, a cumplir la farsa de la felicidad para los demás, pues todo ello implica la construcción de una realidad alternativa. De esta manera, la muerte no importa “como definitiva aniquilación”, porque queda aún el juego de disfraces que asegura su supervivencia.

La muerte simbólica del amor y la seguridad, y la disolución de la conciencia individual en la creación, se dan como una suerte de ritual de iniciación para afrontar una forma nueva de existencia más allá del “umbral” de lo conocido. Díaz Grey y Arce son una alegoría del eterno retorno, y una posibilidad para volver a empezar en un plano que se desligue de la ficción de donde han nacido, y se apunte nuevamente en la “realidad real”.

## **2.2 El “hombre-creador absurdo”**

Si Brausen ha muerto simbólicamente para sí mismo y para los demás, y con esto empieza a dar forma a su salvación existencial por medio de la conciencia del absurdo, entonces debe asumir las tres consecuencias que proceden a dicha conciencia: el *desafío*, la *libertad* y la *pasión* (Camus). Estas consecuencias determinan, precisamente, las características que habrá de tener un “hombre-creador absurdo”, según se ha llamado al inicio de este estudio. En el transcurso de *La vida breve* Brausen desarrolla estas características a partir de tres circunstancias que dan cuenta de la transformación de su estado anímico: En primer lugar, el deterioro de su mundo y su consecuente caída y ascenso del abismo tras la pérdida de Gertrudis; esta es su lucha contra el caos del mundo, aquí está su *desafío*. Luego, el corte definitivo de los lazos que lo unen desde siempre con el mundo (matrimonio, trabajo, amigos); esta es su forma de despojarse de todo lo que lo limita en el plano físico y espiritual, aquí hace uso de su *libertad*. Y al final, la creación de Juan María Arce y el doctor Díaz Grey, y la posterior proyección de la ficción hacia el mundo real; esta es su forma de reconstruir un mundo que se derrumba para vivir varias vidas simultáneamente, y con ello demuestra su *pasión*.

### **2.2.1 El desafío**

El desafío se manifiesta como la fuerza que impulsa a Brausen para salir del abismo. En él se conjugan el quiebre con el decorado de su vida y la rebelión que lo lleva a afrontar el derrumbe y, como suele decirse, vender cara su derrota. Por tanto, el desafío es el sentimiento que se opone por principio a la amenaza de la inacción. Cuando el hombre se plantea la disyuntiva, elegir entre la vida y la muerte, se obliga a sí mismo a escoger entre la actitud del derrotado o la rebelión. De manera que, podemos afirmar, el desafío plantea una cuestión de elección entre lo que se llama en *La vida breve* “desesperado débil” y lo que se denomina “desesperado fuerte”:

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

Se puede vivir en aparente sumisión con el mundo, pero no se puede ser un hombre consciente del absurdo si esta sumisión no encierra una rebelión contra ese mundo al que se está siendo sometido. “Se trata”, escribe Camus, “de morir irreconciliado y no de buena gana”, pues

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

Lo importante es comprender que el desafío se manifiesta también en el pensamiento, es decir que aceptar vivir en un mundo que no se entiende, que se ha aprendido a observar como un sinsentido, no implica que se deba morir reconciliado con él. Se puede afirmar, al igual que Brausen, que los días de felicidad solo pueden ser alcanzados si el hombre sabe abandonarse, obedecer las indicaciones que da el destino y despreciar lo que no le cae como por azar entre las manos. Y que todo lo que deba ser alcanzado con esfuerzo no es fundamental para lograr la felicidad (Onetti, *La vida*); no obstante, el hombre absurdo no busca para sí mismo la felicidad, porque sobre ella prefiere la conciencia. Así es como en Brausen este desafío se manifiesta en el momento en que se hace consiente del sinsentido del mundo y de su propia incapacidad para alcanzar la felicidad: “Gertrudis y el trabajo inmundado y el miedo de perderlo [...] las cuentas por pagar y la seguridad inolvidable de que no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio, que puedan hacerme feliz” (Onetti, *La vida* 72). En este orden de cosas, la conciencia de la ruptura con las formas conocidas no lleva a Brausen al abandono, sino a una forma de rebelión consciente:

Me apoyé en el respaldo, con los ojos cerrados, respirando con fuerza el aire, pensando: «A esta edad es cuando la vida empieza a ser una sonrisa torcida», admitiendo, sin protestas, la desaparición de Gertrudis, de Raquel, de Stein, de todas las personas que me correspondía amar; admitiendo mi soledad como lo había hecho antes con mi tristeza. “Una

sonrisa torcida. Y se descubre que la vida está hecha, desde muchos años atrás, de malentendidos. Gertrudis, mi trabajo, mi amistad con Stein, la sensación que tengo de mí mismo, malentendidos. Fuera de esto, nada; de vez en cuando, algunas oportunidades de olvido, algunos placeres, que llegan y pasan envenenados. [...] Tal vez sea esto lo que uno va aprendiendo con los años, insensiblemente, sin prestar atención. Tal vez los huesos lo sepan y cuando estamos decididos y desesperados, junto a la altura del muro que nos encierra, tan fácil de saltar si fuera posible saltarlo; cuando estamos a un paso de aceptar que, en definitiva, solo uno mismo es importante, porque es lo único que nos ha sido indiscutiblemente confiado; cuando vislumbramos que solo la propia salvación puede ser un imperativo moral, que solo ella es moral; [...] tal vez entonces nos pese, como un esqueleto de plomo metido dentro de los huesos, la convicción de que todo malentendido es soportable hasta la muerte, menos el que lleguemos a descubrir fuera de nuestras circunstancias personales, fuera de las responsabilidades que podemos rechazar, atribuir, derivar. (Onetti, *La vida* 72-74)

El desafío en Brausen es conciencia y aceptación de la pérdida, pero también oposición a un nihilismo “pasivo” y manifestación de un nihilismo “activo”<sup>10</sup>. Como en la consciencia del absurdo de Camus, Brausen acepta la inutilidad de todo esfuerzo que tenga como objeto alcanzar algún tipo de victoria, y reivindica las tentativas que busquen la salvación individual porque “solo uno es importante”, de suerte que “todo malentendido es soportable hasta la muerte” siempre y cuando haga parte de la esfera cerrada de nuestra propia voluntad. Para Brausen la propia salvación es un imperativo moral. Su voluntad va encaminada a asegurar la supervivencia por medio de la creación. Y crear es, en este orden de ideas, desafiar el absurdo.

### **2.2.2 La libertad**

La felicidad se concibe como una meta proyectada al futuro. Las energías del hombre se consumen en la búsqueda de esa dicha lejana y, casi con seguridad, inalcanzable. Un caso similar ocurre con todas las empresas que el hombre emprende a lo largo de su vida. En su búsqueda se le va la energía, y al final, la vida misma. Por tanto, sin el afán de hallar la felicidad,

---

<sup>10</sup> Nos referimos a conceptos derivados de la obra del filósofo alemán Friedrich Nietzsche. Para Nietzsche hay dos tipos de nihilismo: uno pasivo, “como decadencia y retroceso del poder del espíritu”; y uno activo, “como signo del creciente poder del espíritu” (Nietzsche 45). En consecuencia, el nihilismo no tiene porqué ser necesariamente nocivo pues surge cuando hayamos buscado un “sentido” a cualquier suceso que no lo tenga, de manera que el que busca acaba perdiendo el ánimo. El nihilismo es entonces la consciencia de un largo despilfarro de fuerzas, la tortura del “en vano”, la inseguridad, la falta de oportunidad para rehacerse de alguna manera, de tranquilizarse todavía con cualquier cosa: la vergüenza de sí mismo, como si uno se hubiera mentido a sí mismo demasiado tiempo... (Nietzsche 39).

No en vano Frey asegura que el nihilismo de Nietzsche “se entiende a sí mismo como antinihilismo” (727).

y sin la limitación que implica la búsqueda de metas que se extiendan más allá del ahora, al hombre le queda para vivir enteramente el presente. En este momento emerge su libertad: “Lo absurdo me aclara este punto: no hay mañana. Esta es en adelante la razón de mi libertad profunda” (Camus 262).

La libertad es, entonces, vivir sin los ojos puestos en el futuro, despojarse de toda atadura porque “[n]o puedo experimentar sino mi propia libertad” (Camus 260). En este sentido, es una resolución egoísta y al mismo tiempo una postura ética: el hombre se libera de esa convención social que lo obliga a concebir el mundo como una escalera con peldaños ordenados hacia una cima, y de esa imposición religiosa que le enseña que la única libertad posible esta fuera de la vida misma, pues “o bien no somos libres y Dios todopoderoso es responsable del mal, o bien somos libres y responsables, pero Dios no es todopoderoso” (Camus 260-261). Por tal razón, cuando el hombre se libera de la esperanza en una felicidad después de la vida, y de un futuro promisorio después de este presente caótico, se aboca con toda lucidez a la vida, pues

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

En Brausen esta libertad llega tras la muerte del yo, en las dos vías que hemos descrito en páginas anteriores. Esto trae dos consecuencias. Primero, al deshacerse de toda atadura que lo une al mundo, encuentra lo que necesita para encontrarse a sí mismo en plenitud: “Esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad” (Onetti, *La vida* 391). Y después, lo lleva a reflexionar sobre sí mismo sin estar supeditado al mundo de afuera, aunque lo de afuera le sirva como punto de referencia. En este sentido, la relación que Brausen establece con los otros hombres se enmarca en un ejercicio de auto contemplación que, aunque hedonista, es también la manifestación de una individualidad consiente: “Soy el único hombre sobre la tierra, soy la medida” (Onetti, *La vida* 320).

Puede discutírsele una excesiva conciencia de sí mismo que quizás raye con el ensimismamiento, y que puede llevarlo a un ejercicio solipsista más que a una conciencia clara

de su situación existencial; sin embargo, la auto contemplación de Brausen dista mucho de ser onanista, pues se genera en la idea de que la imaginación es un medio para aceptar todas las posibilidades y vivir todas las vidas. Después de todo, “[e]l hombre es su propio fin. Y es su único fin. Si quiere ser algo, tiene que serlo en esta vida” (Camus 291).

### **2.2.3 La pasión**

La pasión es el resultado de vivir una vida de desafío en plena libertad. En ella se suma la conciencia de la ruptura individual con el mundo, a la seguridad de que no hay otro momento que el presente ni otro premio que la propia vida. El resultado de esta suma no es otro que la búsqueda de la inmortalidad mediante la creación (o la invención, o la mentira, según sea el caso). La pasión se explica, entonces, como la necesidad de aumentar la experiencia individual cuantas veces sea posible, en el plano ficticio o real. Se trata de la acumulación de experiencias, pues en la cantidad y la variedad está lo necesario para conocer la vida en todo lo que tiene para ofrecer.

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

Se entiende así por qué el hombre necesita de su desafío y de su libertad para alcanzar su pasión: sin el primero vería suprimida su conciencia, esa voz en su interior que le dice que las cosas están mal y que no pueden ser de otra forma, pero que su deber es mantener sin descanso la lucha contra ese “mal”; sin la segunda estaría aturdido por el deseo de aspirar a una meta imposible, y perdería de vista la lucha que debe sostener en el presente. Así como Brausen, un hombre de pasión es al mismo tiempo creador y actor. Por esto la novela de Juan Carlos Onetti que se ha analizado exhorta a vivir intensamente, toda vez que exige a sus lectores (por mediación de sus personajes) que piensen en la posibilidad de ser otros. Brausen asume una existencia en tres planos de manera simultánea. Arce y Díaz Grey son, entonces, la muestra de su pasión. En este razonamiento la cantidad equivale a la calidad porque se da como una acumulación: “Batir todos los récords es, ante todo y únicamente, estar frente al mundo con la mayor frecuencia posible” (Camus 265).

De esta manera, es posible ver en Juan María Brausen, en su historia y en su capacidad para crear ficciones que se superponen a la realidad, a un hombre que asumió “[el] presente y

la sucesión de los presentes ante un alma sin cesar consciente” (Camus 267) como ideal de vida y como postura ética ante el mundo. Aquí está la muestra de su conciencia de hombre absurdo en constate desafío y en búsqueda de su libertad, y también la prueba de su pasión:

Yo había *desaparecido* el día impreciso en que se concluyó mi amor por Gertrudis; *subsistía* en la doble vida secreta de Arce y del médico de provincias. *Resucitaba* diariamente al penetrar en el departamento de la Queca, con las manos en los bolsillos del pantalón, la cabeza exagerando una arrogancia juvenil, casi grotesca, inflada por la sonrisa de gozo con que avanzaba hasta el centro justo de la habitación [...] Yo *renacía* al respirar los olores cambiantes del cuarto, al echarme en la cama para beber ginebra mientras escuchaba los comentarios y las noticias que machacaba la voz de la Queca [...].

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

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

Juan María Brausen coincide con la noción de “hombre-creador absurdo” que se ha señalado al inicio de este trabajo porque su itinerario es el de ese hombre desafiante, libre y apasionado que asume la responsabilidad de rehacer el mundo, primero a partir de la ficción y luego extendiendo dicha ficción a su realidad. Y si, como se propone a lo largo de estas páginas,

salvar al hombre del caos del mundo es el propósito que traza Juan Carlos Onetti en *La vida breve*, entonces no cabe duda de que Brausen se salva creando, pues concibe simulacros de vida que se solapan a la realidad, la transforman y la completan. Por esta razón, cuando al final de la novela su ser se disuelve en Díaz Grey asegura su inmortalidad en el plano de la ficción.

Como consecuencia, Brausen no solo emprende un complejo ejercicio de creación metaficcional que lleva a la disolución del yo en los seres inventados, sino que, además, se opone de manera categórica al hombre que escoge el sometimiento al desafío, el idealismo ciego a la libertad, la rutina a la pasión, la pasividad nihilista al movimiento, y, en definitiva, la muerte a la vida. Por todo ello, cuando el protagonista de esta novela se reconoce “libre del pasado y de la responsabilidad del futuro, reducido a un suceso, fuerte en la medida de [su] capacidad de prescindir” (Onetti, *La vida* 378-379), descubre la medida de su salvación existencial.

## Referencias bibliográficas

- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Camus, Albert. “El mito de Sísifo”. *Obras completas* (Tomo 1). España: Alianza, 2013.
- Castillo, Guido. “Mundo y trasmundo en Onetti”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 292-294 (1974): 88-100.
- Curiel, Fernando. *Onetti: Obra y calculado infortunio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.
- Dublé, Eduardo Thomas. “Desesperación y creación en Juan Carlos Onetti”. *Revista Chilena de Literatura*. 46 (1995): 7-20.
- Frankenthaler, Marilyn. R. *Juan Carlos Onetti: La salvación por la forma*. Madrid: Ediciones Abra, 1977.
- Frey, Herbert. “¿Qué Dios ha muerto? Nietzsche, el nihilista antinihilista”. *Revista Mexicana de Sociología*. 71 (2009): 715-736.
- Jiménez Tobón, Juan Carlos. “Suicidio y supervivencia en «El posible Baldi», «Bienvenido, Bob» y *Cuando entonces* de Juan Carlos Onetti”. *Revista Lingüística y Literatura*. 70 (2016): 121-133.
- Martínez González, Víctor Hugo. “El humanismo radical de Juan Carlos Onetti”. *Revista de El Colegio de San Luis*. 9 (2015): 160-179.
- Mattalia, Sonia. *Onetti: una ética de la angustia*. Valencia: Universidad de Valencia, 2012.
- Molina, Juan Manuel. *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*. Frankfurt: Editorial Lang, 1982.
- Monsiváis, Carlos. Onetti, los monstruos engendran los sueños de la razón. *Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana*. 18-19 (1980): 12-21.  
<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6928>

- Nietzsche, Friedrich. *Voluntad de poder*. España: Edaf, 2006.
- Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007.
- Onetti, Juan Carlos. *Réquiem por Faulkner*. Argentina: Arca/Calicanto, 1975.
- Piglia, Ricardo. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2019.
- Quesada Gómez, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/Libros, S.L, 2009.
- Rodríguez Monegal, Emir. “La fortuna de Onetti”. *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Madrid: Editorial Anaya, 1974.
- Sánchez Kornfeld, Alejandra. “Realidad y ficción en un mundo desacralizado. Estudio de *La vida breve* de J.C. Onetti desde una perspectiva hermenéutica”. *Revista Literatura y Lingüística*. 29 (2013): 167 – 187.
- Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá: Alfaguara, 2008.
- Verani, Hugo J. *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1981.
- Zavala, Lauro. *La verdad como construcción conjetural. Semiótica preliminar*. México: Fondo Editorial Estado de México, 2014.