PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO

Una lectura política de La vida breve de Juan Carlos Onetti: la poética de la lentitud y la infinitud

Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana

Autor: Piero Enrique Gómez Carbonel

Asesor: Dr. Juan Carlos Ubilluz

Miembros de Jurado: Dr. Víctor Vich Florez
Dra. Rosario Fraga de León
Dr. Juan Carlos Ubilluz Raygada

San Miguel, noviembre de 2016

Tesis publicada con autorización del autor

Vivir es la única felicidad posible

Juan Carlos Onetti

Tesis publicada con autorización del autor

Para Juan Carlos Onetti,

ignorado perro de la dicha

A mi madre,

por que seis años valgan la pena

Tesis publicada con autorización del autor

AGRADECIMIENTOS

En principio, quiero mostrar mi agradecimiento a Juan Carlos Ubilluz, quien me apoyó para concretar el estudio que, entusiasmado, empecé y desarrollé por poco más de doce meses. Gracias a todas sus revisiones y comentarios pude encaminar de la mejor manera el estudio sobre una novela de Juan Carlos Onetti con la que tenía una deuda de varios años. De igual manera, quiero expresar mi gratitud a Francesca Denegri, quien participó en la gesta de este proyecto de investigación durante el curso de Tesis 1 y continuó alentándome lo que faltó de camino. Su exigencia y gran entusiasmo por la literatura sirvieron de aliento cada vez que aparecieron tiempos difíciles para esta investigación. A partir de esta gran experiencia de estudio y esfuerzo, me queda agradecer a la Pontificia Universidad Católica del Perú por facilitarme no solo un ambiente idóneo de estudio y ponerme en contacto con personas que han motivado mi curiosidad académica, sino que me ha apoyado para desarrollarme profesionalmente con diversas oportunidades laborales.

A mis hermanos y madre, una vez más, gracias por continuar creyendo en lo que busco lograr.

Tesis publicada con autorización del autor

ÍNDICE

Introducción……..7

CAPÍTULO I: Buenos Aires: ciudad moderna…….15

1. La representación del tiempo en la experiencia moderna..……19
2. La representación del espacio en la experiencia moderna..……...24
3. La actitud barroca de la prosa onettiana…….30

CAPÍTULO II: Santa María: actitud política desde la lentitud y lo infinito…..41

1. Política y Estética en Rancière: reelaboraciones y relaciones……....42
2. Relectura de lugares comunes en la crítica onettiana: su escapismo y su dificultad…….....47
3. Experiencia individual como experiencia social……....53
4. El pasado en Benjamin……..55

Conclusiones…….....62

Bibliografía……..……..65

Tesis publicada con autorización del autor

INTRODUCCIÓN

En su discurso por el Premio Rómulo Gallegos, Vargas Llosa resalta la ausencia de premios a la obra de Onetti[1]. Incluso, dentro de los grandes nombres de la literatura latinoamericana del siglo XX asociados con el *boom latinoamericano* (Julio Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Carlos Fuentes, y en menor medida José Donoso), y con los predecesores de este(Borges, Rulfo, Sábato, también Onetti); suele asociársele a una suerte de misticismo, caracterizada por una lectura "difícil"[2]. Prácticamente, se convierte en un autor de culto[3], con un séquito reducido que continúa sus lecturas ocupadas por el fracaso, prostitutas, macrós, locas, enmarcadas, gran parte de ellas, en Santa María[4], la ciudad fundada por Brausen en *La vida breve*(1950), novela que será objeto de análisis en esta investigación.

La producción narrativa de Juan Carlos Onetti empieza con la publicación del cuento *Avenida Diagonal-Mayo-Diagonal* en el diario *La Prensa*(1933) y termina con la publicación póstuma de la novela *Cuando ya no importe*(1993). A lo largo de esos 60 años, extendiéndose hasta el presente, se han desarrollado diversos y diferentes estudios acerca de la obra del uruguayo. No obstante, el entusiasmo por su obra se incrementa

[1] "otros escritores latinoamericanos con más obra y más méritos que yo, hubieron debido recibir en mi lugar -pienso en el gran Onetti, por ejemplo, a quien América Latina no ha dado aún el reconocimiento que merece"(1967).

[2] Antonio Muñoz comenta en una introducción a los *Cuentos completos* de Onetti: "Leer a Onetti no es difícil, según dice una superstición idiota"(1994:15). Actualmente, esta idea prevalece con fuerte arraigo: "¡Onetti no es para iniciados! Veinte años después de su muerte, el prejuicio de una obra escabrosa y reservada a especialistas persiste sobre uno de los escritores más universales. Onetti no es fácil, pero ello no es un defecto ni un obstáculo insalvable" (Martínez 2015: 161).

[3] Esta idea está asociada desde antaño. Rodríguez Monegal(1979) elabora un panorama de la segunda mitad del XX con respecto al impacto de la figura de Onetti:"Su leyenda se veía aumentada por el aura de autor maldito, a quien editores y críticos del oficialismo argentino ignoraban sin pena. Pero en Montevideo, los fieles también crecían y, desde 1950 en adelante, Onetti ya era un autor respetado por los escritores más militantes de la generación del 45"(11). En 1980, Fernando Curiel anotaría: "Montevideano dejado de la mano de Dios pero deidad de un culto subterráneo, fanático"(1984:13). Aún en 2009, Cueto señala: "Son por cierto lectores minoritarios pero los sostiene un culto compartido y, con frecuencia, fanático"(12).

[4] De la saga sanmariana se cuentan 11 relatos cortos y 3 relatos largos(*La vida breve*, *El Astillero* y *Juntacadáveres*).

Tesis publicada con autorización del autor

más allá de la década de 40, cuando *El pozo*(1939) empieza a cobrar interés por la crítica. Esta novela corta marcará una interrupción en la manera latinoamericana de narrar. Se constituye una ruptura con el telurismo y los nacionalismos para abrir paso a temas que cuestionan y representan lo urbano y la autonomía del arte, guiada por la idea del espíritu creador. La *poiesis*, en cuanto a creación, se privilegia sobre la *mímesis*, en cuanto a reproducción[5]. A este periodo, Shaw(2005: 62) lo define como una etapa de transición dentro de las letras bonaerenses y continentales. En otras palabras, la narrativa de Onetti marcará no solo una nueva forma de narrar, sino de qué narrar. De acuerdo a ello, los estudios críticos de la narrativa onettiana, según Ludmer, se pueden organizar en torno a tres eje temáticos:

> Onetti entra en las guerras literarias y se define como urbano en el primer cuento, "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo"(aparecido en *La Prensa* en 1933), como separado de la política en *El pozo*(1939, el manifiesto literario de Onetti: la cama de al lado en la pensión del que habita está ocupada por un militante ausente), y como experimental y moderno, faulkeriano en *La vida breve*(1950), donde cuenta cómo se escribe la novela en el interior de la novela.(2009:10)

Respecto al primer punto que Ludmer reseña como línea temática, deben hacerse algunas consideraciones de cómo se constituyó la ciudad de Buenos Aires y qué urbanidad se produjo para entender la relación que tuvo Onetti con ella y por qué se

[5] El mismo Onetti, en el artículo *Literatura nuestra*, publicado en *Marcha* el 25/08/1939, declara esta tradición como un malestar para las letras de su tiempo "Entretanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideos y la gente que la habita. Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan"(2009:368). Luego continuará con un catálogo de temas del que, años luego, él mismo se apropiará: "La llegada al país de razas casi desconocidas hace unos años; la rápida transformación del aspecto de la ciudad, que levanta un rascacielos al lado de una chata casa enrejada; la evolución producida en la mentalidad de los habitantes después del 33; todo esto, tiene y nos da una manera de ser propia"(368).

Tesis publicada con autorización del autor

puede abrir una discusión en torno a la misma[6]. Para ello, debe elaborarse la relación que existió entre la condiciones económicas que permitieron los cambios en las superestructuras sociales de la región; es decir, cómo el modelo económico capitalista permitió la producción social y cultural de la modernidad en las sociedades latinoamericanas. Al respecto, Mejía (2013) elabora una cartografía histórica de las principales metrópolis y otras ciudades para concluir que estas se han erigido segmentando y encerrando sus distintas etapas, sobre todo las que presentaron un pasado colonial, hasta permanecer en la dinámica moderna cuando se integran al sistema capitalista:

> Las urbes latinoamericanas de los inicios del siglo XX eran nuevas, pues habían nacido de los cambios que se habían dado en las economías nacionales durante los decenios finales del siglo XIX. Dado su poderío y la ausencia de raíces que los ataran a los viejos tiempos de las aristocracias coloniales o a las oligarquías de las nacientes repúblicas, decidieron que el único destino posible estaba en el capitalismo. Decidieron ser actuales. Por ello, hicieron tabla rasa del pasado y tomaron de las ciudades europeas y estadounidenses que admiraban todo aquello que les pareció adecuado a sus estatus social. En este sentido, demoler el pasado fue el significado que le dieron a su proyecto futuro; esto es, se condenaron a sí mismo a ser siempre modernos (310)

Además, debe entenderse cómo la constitución de la ciudad se encuentra prefigurada a partir de la dinámica social en torno a la percepción del espacio y el tiempo dentro de la sociedad en la que existe Juan María Brausen, personaje de *La vida breve.* A partir de las observaciones realizadas por David Harvey(1998), puede decirse que las concepciones del tiempo y el espacio varían en relación a las distintas sociedades; es decir, se establece una relatividad para estos conceptos, guiada sobre la base de la

[6] En el artículo ya mencionado en la nota 5, Onetti apuntaría: "Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de la ciudad"(2009:368). Un eje de su narrativa es la representación de la experiencia de los personajes con sus ciudades.

Tesis publicada con autorización del autor

interacción de las prácticas económicas y sociales: “La objetividad del tiempo y el espacio está dada, en cada caso, por las prácticas materiales de la reproducción social[…]el tiempo social y el espacio están construidos de manera diferencial. En suma, cada modo de producción o formación social particular encarnará un conjunto de prácticas y conceptos del tiempo y el espacio”(228). Por ello, resulta importante señalar que el diseño de la ciudad de Buenos Aires, tal como se encuentra representada en la novela, corresponde a una sociedad capitalista en pleno surgimiento. Así, la vida de los personajes está dirigida sobre experiencias individuales en este tiempo-espacio y las subversiones que se desarrollan al interior serán sobre este mismo eje de sostén social.

Respecto al segundo punto, puede decirse que se comprueba en la exclusión de lecturas políticas en la narrativa del autor por parte de los principales críticos. Esto ocurre, posiblemente, por dos consideraciones. La primera se relaciona con el contexto de posguerra que se expande por Europa y América Latina. Este contexto genera una tradición de desesperanza política, ya que los grandes ideales degeneraron en la Primera y Segunda Guerra Mundial(Aínsa 1970). Y Onetti integra esa tradición. Por ello, la imagen del autor como indiferente político al momento de hablar de literatura es recurrente. Para él, la política no debe interferir con la literatura de ninguna forma: la creación es un acto literario en sí mismo. Esta postura la sostendrá a lo largo de toda su vida. A partir de Weschler(2009), puede entenderse que esta idea es una toma de posición en relación con el panorama intelectual de su época:

> Hay una profusa presencia de revistas en el escenario en el que se libran las batallas entre el “arte puro” y el “arte comprometido”, tal como se decía en la época[30´s-40´s], al tiempo que el avance de los autoritarismos, tanto a nivel nacional como internacional, y de la censura instalan en otro lugar al artista que ensaya nuevos y variados modos de intervención en esta compleja realidad[…]. En el fondo, la idea de “ruptura”, de una u

Tesis publicada con autorización del autor

> otra forma, por diferentes opciones, está instalada y se ha visto favorecida por el desarrollo urbano y la transformación de Buenos Aires en una ciudad moderna, capaz de soportar y aún de asimilar unas y otras manifestaciones rupturistas, sean las que sigan su propio impulso, ligadas a las vanguardias, sean las que, sin poder sustraerse a los cambios que proponen las vanguardias, tienden a producir mensajes de cambio social.(310)

Onetti insistía en escindir la actividad política de la literaria. Bajo el seudónimo "Periquito el Aguador", escribe el artículo *Literatura y política*, publicado el 27/10/1939 en el diario Marcha, en el que apuntó: "Y si, llevado a un terreno de actividad política [el escritor] deja de ser hacer literatura para dedicarse a redactar folletos de propaganda, que nadie se haga homenaje aun inexistente sacrificio. El escritor no era escritor, sino político; terminó por encontrarse a sí mismo"(Onetti 2009:372). En 1963, en el artículo *Divagaciones para un secretario*, atribuye un carácter místico que envuelve el quehacer artístico, el que debe mantenerse prístino de la política: "Creemos que la literatura es un arte. Cosa sagrada en consecuencia, jamás un medio sino un fin. Nos manchifamos, nos manfutamos, al revisar las numerosas tentativas de convertir una obra de arte en instrumento de cualquier cosa"(500). Por último, en una entrevista que le hicieran María Petit y Omar Prego en 1970, defiende la pureza literaria en cuanto a que su ella encarna en sí valores humanos: "El escritor está sometido a su compromiso esencial con la condición humana: solo que yo creo que el mensaje se tiene adentro, y sale[…]. La literatura jamás debe ser comprometida. Simplemente debe ser literatura"(2009:921).

Esta indiferencia, no obstante, se contrasta con la posición de izquierda del autor, la cual incluso le lleva a la cárcel montevideana en 1974, al dar un fallo, como jurado, a favor de un cuento en oposición a la dictadura de Bordaberry. Esto da cuenta de cómo operaría el distanciamiento que debe tener el escritor como creador del escritor como ser social, idea que sostiene Onetti, como se ha visto, en algunas de sus columnas

Tesis publicada con autorización del autor

periodísticas. La segunda razón por la que no se habría considerado un acercamiento desde la perspectiva política a esta narrativa se relaciona con el aparato teórico. La discusión acerca del "buen arte" en los inicios del siglo XX, cuando la crítica literaria adquiere cierto rigor como campo de saber, se centraba en dos oposiciones. Por un lado, los intelectuales que respaldaban el comunismo, cada vez más enraizado, apoyaban que el valor de una obra se encuentra en el mensaje que transmitían para conocer y revertir las condiciones de opresión. Por otro lado, se asumía que una obra adquiere significancia por la forma en que se encuentra elaborada. Este paralelismo hace que la obra de Onetti se encuentre en un limbo entre ambas posturas, razón que condenará a su obra a pasar, muchas veces, desapercibida hasta la década de los 70, cuando escritores del llamado *boom de la narrativa latinoamericana* reconocen a Onetti como una influencia inmediata[7].

Para la década del 40, algunos intelectuales de la Escuela de Frankfurt, Adorno y Benjamin principalmente, tienden a buscar maneras en las que ambas posturas puedan coincidir. Es decir, se piensa cómo una obra artística puede movilizar una idea política a partir de su forma. Desde esas teorizaciones, se ha ido repensando los conceptos de categorías como política, estética, arte y literatura. Dentro de esta nueva tradición, ingresa la teoría de Jacques Rancière.

Para él, la política no tiene que ver con el poder como administración y ejecución de control, sino con la toma de poder de la palabra en el discurso social por parte de quienes antes no eran permitidos de hacerlo. Es por ello que separa otra categoría para

[7] Sobre el ostracismo crítico de la obra onettiana, Curiel(1984) comenta: "En 1941, Onetti llega demasiado pronto para arrebatar el premio a Ciro Alegría y peca de anacronismo por ser un adelantado a la nueva novela. Descolocado, desplazadísimo, Onetti no está nunca en el escalafón literario. Está, sí, en la literatura"(44). Saer también tiene una opinión interesante: "A causa de su inesperada novedad, la novela de Onetti no podía ser interpretada y juzgada por las teorías literarias de la época: ella suministraba, a través de su organización interna y de su sabio laconismo en cuanto al sentido, las propias claves teóricas con las que se la debía interpretar"(2014).

Tesis publicada con autorización del autor

denominar el espacio donde ingresa la lucha por el poder y el surgimiento de los mecanismos de dominación: *policía*. Así, la política tiene que ver con la idea de comunión, de participación, de libertad y de igualdad en los modos de ser, de pensar y de hablar, antes que de un modo de control. Para modificar este cambio de significado en el signo determina que tanto el arte, con su relación estética, como la política efectúan un *reparto de lo sensible.* La falta de esta teoría que relacione las alteraciones de la experiencia del individuo en su entorno social con una naturaleza política justifica este vacío en el corpus crítico sobre el autor. Gracias a ella, la imagen de aislamiento con la cual se asocia directamente a Onetti podría revalorizarse como un impulso social de *disidencia*. *La vida breve* representa la modificación del *sensorium* de Juan María Brausen en su interacción con la ciudad de Buenos Aires. La forma en cómo se presentan las acciones con las experiencias sensibles del personaje deviene en una diferencia radical que problematiza y cuestiona la experiencia establecida dentro de la dinámica de una ciudad capitalizada. Por ello, la tesis que sostengo es que *La vida breve* es política en cuanto representa la interrupción del *sensorium* social de la ciudad moderna para plantear la posibilidad de una nueva experiencia dentro de ella desde la percepción de un tiempo y espacio distintos. Para sostener esta idea, analizo la narración y la forma de presentación del relato. A partir de ello, esbozo un modelo de análisis literario para determinar cómo la configuración de retratos y cuadros, integrados en la secuencia narrativa de las acciones, generan lo que llamo *poética de la lentitud y la infinitud*. Estos recursos literarios aparecen, repetidamente, en forma de núcleos imaginativos que fluyen mentalmente y se desbordan de su narrador, Juan María Brausen.

En el primer capítulo, con el uso de la teoría sociológica de Giddens y la crítica cultural de Harvey, se reconstruirá la interacción de la dinámica capitalismo-modernidad de

Tesis publicada con autorización del autor

Buenos Aires a partir de las categorías de tiempo y espacio. Luego, se analizarán cuáles son las percepciones que se tienen de estas y cómo se representan en la novela a partir de citas. Asimismo, la teorización del modelo barroco de Onetti se hará con el uso de las discusiones de Carpentier y Deleuze sobre el tema para conceptualizar *la poética de la lentitud y la infinitud.* La arquitectura de la novela a nivel micro y macro narrativo presenta un diseño barroco. Esta propuesta será útil para entender la significación de la novela a partir de la forma de representar una experiencia.

En el segundo capítulo, se entenderá el carácter político de esta poética a partir de las teorizaciones de Ranciére sobre política y estética. Ambas categorías se vincularán para entender el potencial político de esta forma de representación en cuanto a *disidencia*. En este punto se relaciona la presencia del pasado, sobre todo la experiencia pasada, como un elemento constructivo para una nueva configuración simbólica de experiencia sensible. El pasado no comportará un elemento nostálgico, no se busca volver al pasado, sino traer el pasado como elemento disrruptor en el presente. Por ello, Benjamin será de gran utilidad para entender este desarrollo teórico.

De esta manera, el análisis desarrollará cómo esta poética logra ser política a través de su estructuración formal en una época en la que los modos de producción modernos crean una experiencia deshumanizante para la persona. Plantea una estrategia disrruptiva desde la imaginación y la posibilidad de experimentar, temporal y espacialmente, la interacción individuo-sociedad de forma menos opresiva.

Tesis publicada con autorización del autor

CAPÍTULO I: Buenos Aires: ciudad moderna

"En realidad la escribí [La vida breve]
porque yo no me sentía feliz
en la ciudad en que estaba viviendo"
Juan Carlos Onetti(1974)

El estudio de la ciudad en *La vida breve* (1950) ha analizado, principalmente, su función alegórica (Rodríguez Monegal 1968); la inserción de sujetos marginales(Migdal 1997; Bailey 1998); su función en la conformación el estilo onettiano(Cueto 2009); y su importancia en la consolidación de una literatura urbana en la tradición argentina(Ferro 1998; Antúnez 2014; Komi 2009; Rincón 1995) No obstante, la crítica cultural provee de conceptos para entender la ciudad como elemento para el análisis de representación e interacción social. Es decir, la representación de la ciudad-Buenos Aires- en la novela puede procurar una funcionalidad no estudiada antes. Para ello, empleamos la lógica que Weschler(1999) sugiere: "Pensar la modernidad en Buenos Aires, espacio periférico y cosmopolita a la vez, supone un proceso de indagación en torno a los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Periodo de aproximadamente cincuenta años en los que se desarrolló con intensidad un proceso de modificación acelerada de la sociedad y con él un proceso correlativo de construcción de nuevas redes simbólicas que permitieron pensar e interpretar la época"(274).

La región del Mar del Plata- Buenos Aires y Montevideo (ciudades en las que Onetti osciló entre 1930[8] y su autoexilio español definitivo en 1975)- vivió una época de

[8] Al respecto, Cueto(2009) reseña: "En 1930 se casa con su prima María Amalia Onetti, con quien viaja a Buenos Aires, donde trabaja vendiendo máquinas de sumar, un oficio que lo obliga a ir de una oficina a otra. Su experiencia como vendedor aparece reflejada en su primer cuento 'Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo', que aparece en *La Prensa* de Buenos Aires en 1933. El cuento anticipa la naturaleza de su obra: un hombre abrumado por su entorno que busca refugio en los sueños"(18).

Tesis publicada con autorización del autor

aceleración industrial vertiginosa entre la mitad del siglo XIX[9] y la primera mitad del XX[10]. Esta región empezó un proceso de modernización que modificó radicalmente el rostro de sus ciudades a partir de movimientos migratorios: "en 1869 sólo el 28,6% de los 1.737.000 argentinos vivía en ciudades; cuarenta y cinco años más tarde estos pasaron a constituir el 52,7% de los 7.885.200. Resulta evidente que no se trató apenas de un aumento de las ciudades sino que debió producirse lo que podemos llamar una revolución urbana"(Liernur 2000:411)[11]. Este hecho significó un gran cambio en la organización social. El proceso de transformación del rostro de ciudad urbana en metrópoli industrial se constituyó con el establecimiento de fábricas, molinos y frigoríficos que empleaban a migrantes europeos y del interior del país[12]. A la par de este fenómeno social, se introdujeron tres grandes innovaciones: el automóvil, el tranvía y el alumbrado eléctrico[13]. Estos modificarían los esquemas sociales articulados hasta el momento y la experiencia de los ciudadanos respecto a su interacción con el mundo. A raíz de todos estos cambios, se puede entender el razonamiento detrás del desarrollo de Buenos Aires como el esquema de <<"La ciudad ideal" [que]tuvo en La

---

[9] "En aquellas décadas previas a 1916, no tan lejanas como para que no se recordara la aceleración de los cambios, Argentina se embarcó en lo que los contemporáneos llamaban el 'progreso'. Los primeros estímulos se percibieron desde mediados del siglo XIX, cuando en el mundo comenzó la integración plena del mercado y la gran expansión del capitalismo"(Romero1994:17).

[10] 1955 fue el año de mayor deterioro económico, desde la desaceleración de 1952, en Montevideo (Rama 1972:21). Buenos Aires siguió otro proceso oscilante de desaceleración y recuperación luego de la caída de la bolsa de Wall Street en 1929 y el periodo de posguerra hasta la recuperación de las exportaciones hacia Gran Bretaña.

[11] Simultáneamente, la configuración de latinoamericana pasó de ser rural, principalmente, a urbana. (Rama 1984)

[12] "La migración masiva y el progreso económico remodelaron profundamente la sociedad argentina, y podría decirse que la hicieron de nuevo. Los 1.8 millones de habitantes en 1869 se convirtieron en 7.8 en 1914, y en ese mismo periodo la población de Buenos Aires pasó de 180 000 habitantes a 1.5 millones". (Ramos 1994: 28).

[13] Sarlo(1999) determina que el tranvía y el alumbrado se establecieron en los primeros años de 1931. Para 1947, estaban establecidas compañías de ferrocarriles, telefónicas y de gas(Romero 1994). Asimismo, Wechler (2009:293) recoge el artículo de Ramón Gómez de La Serna *Denuncia de la velocidad* de 1926, aparecido en *La Nación*, para explicar la ruptura de la experiencia cotidiana con respecto al tiempo.

Tesis publicada con autorización del autor

Plata[provincia de Buenos Aires] su expresión más pura. Su plano se caracteriza por su forma cuadrada, por la dominante presencia de los edificios públicos a lo largo de uno de los dos ejes centrales y por la importante presencia de tres juegos diagonales>>. (Liernur 2000:415). Buenos Aires se proyecta como ciudad moderna[14]. Sarlo comenta estos efectos de la siguiente manera: "La ciudad se vive a una velocidad sin precedentes y estos desplazamientos no arrojan consecuencias funcionales. La experiencia de la velocidad y la experiencia de la luz modulan un nuevo elenco de imágenes y percepciones"(16). Por un lado, la percepción de la temporalidad se vio afectada, ya que el tiempo de la modernidad es acelerado respecto al tiempo del pueblo y de la ciudad de provincia. Por otro lado, la experiencia con el espacio también fue distinta, ya que el espacio de las ciudades tiende a ser expansivo y articulado, a diferencia de la desarticulación y contracción del espacio del provinciano y pueblerino[15]. Respecto a las categorías de tiempo y espacio, Giddens las utiliza para entender cómo la modernidad genera su dinamismo, el cual se constituye en el germen problemático de la crítica onettiana a la ciudad de su época. El dinamismo extremo de la modernidad se construye, según el sociólogo inglés, a partir de un proceso de tres etapas: a) la separación del tiempo y el espacio, la cual permite a la modernidad una mejor

[14] Buenos Aires se convirtió, en 1880, en la capital argentina y dos años luego se erigiría La Plata con el fin de solucionar la disputa interna por hacerse de la capital de esta provincia, nuevo centro comercial, administrativo y cultural de la región-Argentina, Uruguay y Paraguay-(Mejía 2013:150). Desde esa época hasta las primeras décadas del siglo XX, esta provincia encarnará la esencia de la modernización, sobre todo en La Plata. Para 1930, se ubica a la cabeza la red urbana, seguida por las centenarias Córdoba y Rosario.

[15] "Las formas de vida introducidas por la modernidad arrasaron de manera sin precedentes todas las modalidades tradicionales del orden social"(Giddens 1999:18). Cabe precisar que dentro de un espacio determinado pueden coexistir formas de vida distintas, consideradas premodernas, simultáneamente. Respecto a ello, Harvey(2012) analiza cómo se distribuyen espacios localizados para determinadas clases sociales dentro grandes metrópolis occidentales, de acuerdo a su capacidad adquisitiva. En colectura a ello, Harvey(1998) determina las diferentes temporalidades que se pueden experimentar dentro de un mismo espacio social en función a su formas de vida. De esta manera, se puede afirmar que el proceso de modernización de Buenos Aires de mitad de siglo XX no arrasó radicalmente las formas de vida precedentes, sino que las relegó a otro plano.

Tesis publicada con autorización del autor

coordinación en función a su modelo económico y social[16]; b) el desarrollo de mecanismos de desprendimiento-o desanclaje-, lo que posibilita liberar las relaciones sociales, o costumbres, de determinadas localidades y reestructurarlas de un modo distinto al ya conocido; y c) la reflexividad del conocimiento, que consiste en el constante reordenamiento de las relaciones sociales a partir de la información obtenida de los cambios producidos por la misma dinámica del sistema económico-social. La primera acción es fundamental, pues se sostiene sobre las principales coordenadas de referencia de las personas en cuanto a su sociedad-mundo. Es decir, la disociación-alteración- de estas categorías irrumpe directamente sobre la forma en que las personas se relacionan en sociedad. Esta idea coincide respecto a lo que Sarlo comenta cuando hace referencia al impacto de los nuevas formas instauradas: "Creo que el impacto de estas transformaciones tiene una dimensión subjetiva que se despliega en un arco de tiempo relativamente breve: en efecto, hombres y mujeres pueden recordar una ciudad diferente a aquella en la están viviendo. Y además esa ciudad diferente fue el escenario de infancia o la adolescencia: el pasado biográfico subraya lo que se ha perdido(o lo que se ha ganado)en el presente de la ciudad moderna"(1999:17). A la vez que crea un principio dinámico-de aceleración y expansión que lleva a la clausura-, el manejo de estas categorías de manera diferenciada genera un distanciamiento con formas de vida distintas. A partir de ello, es conveniente conocer la percepción del tiempo y el espacio en la región rioplatense durante la primera mitad del siglo XX y cómo esto se representa y problematiza en *LVB.*

16 "El orden social que emerge de la modernidad es capitalista, tanto en su sistema económico como en lo que representa a otras instituciones"(Giddens 1999:23).

Tesis publicada con autorización del autor

La representación del tiempo en la experiencia moderna

"En la sociedad moderna, se articulan entre sí muchos sentidos diferentes del tiempo" (Harvey 1998: 226). Esta condición está asociada con las distintas formas de interacción, trabajo y familia principalmente[17]. De igual manera, afirma que "la historia del capitalismo se ha caracterizado por una aceleración en el ritmo de la vida"(267). Esto implica el dinamismo vital de la sociedad y las personas. La transición y configuración de este nuevo panorama inscrito en la ciudad bonaerense, Wechler(2009) la resume de la siguiente manera: "Buenos Aires es personaje y escenario de una experiencia de modernidad tan impactante, que provocó una fuerte ruptura en diferentes aspectos de la vida cotidiana, en particular en relación con el concepto de tiempo y su correlativo de época[…]El tiempo y su fugacidad como un nuevo dato de lo cotidiano aparece una y otra vez"(293). En la obra se representa con el tránsito peatonal y vehicular del exterior: "paseándose por el cuarto, mirando a través de la pequeña ventana el movimiento de los coches y la gente en la esquina de Rivadavia"(Onetti 2007:40). La modernidad ha instaurado su propio dinamismo. Se resuelve como la naturalización de su vida cotidiana; de esta manera, la constante acción se asume como parte constitutiva de la sociedad. Sobre esto, Benjamin (2007) ha teorizado, con respecto a la sociedad europea de mitad del siglo XX, sobre el tiempo de la modernidad. Para él, la modernidad establece un tiempo *homogéneo y vacío*[18]. Se caracteriza por ser

[17] Harvey logra distinguir, a partir de estas dos instancias de referencia, distintos sentidos temporales: 1) movimientos cíclicos y repetitivos, asociado a la rutina laboral y las costumbres diarias y anuales; 2)tiempo familiar, referido con la crianza y la transmisión de la sabiduría vital; y 3) tiempo industrial, asociado con la partición de la fuerza productiva con el trabajo (226).

[18] Asocia el progreso con esta idea del tiempo, de manera que se convierte en una adición de hechos que suponen un avance: "la concepción de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la concepción del proceso de la historia misma como si recorriese un tiempo homogéneo y vacío"(Benjamin 2007:73).

Tesis publicada con autorización del autor

un tiempo igual y único para todos-*homogéneo*-, y carente de experiencia-*vacío*-[19]. Es el tiempo del trabajo, el cual remite al tiempo de la fábrica y con ello la maquinización del hombre, o sea, su deshumanización. En la región del Mar del Plata, esta situación resulta efecto de la industrialización de la capital a inicios de siglo: "La Buenos Aires de los años veinte surge como una ciudad de cemento que crece y se entiende a un ritmo desenfrenado, amenazando no solo las tradiciones locales, sino, más profundamente, la integridad psicológica del individuo que se transforma en hombre de masas dentro de una ciudad masificada, en una fracción de la sociedad o en pieza de máquina"(Komi 2009:21). Es precisamente esa masificación, o mecanización, del hombre la que despoja de toda experiencia que identifica a la persona para convertirla en parte de un colectivo homogéneo, repetido. En la novela, esta mecanización se representa en los pasajes que se refieren al tiempo del trabajo.

Brausen, en el periodo del viaje de Gertrudis a Temperley, se dedica, nuevamente, al trabajo "y así transcurrió una quincena la cual salí a calle todas las mañanas, estuve en la agencia, recorrí hasta el anochecer las oficinas de los clientes, sentí abandonarme a repentinas miserias[...]frente a un fondo de carteles que hablaban de días de pago, sentencias sobre el tiempo y la actividad, almanaques, mapas, fotos de paisajes y litografías de colores" (99). El empleado regresa a casa de noche[20]. El mayor porcentaje de horas del día se dedica al trabajo, abandonado a un ritmo vertiginoso,

[19] Opondrá este tiempo *homogéneo y vacío* con una temporalidad distinta: el *jetzeit*, que en alemán se traduce como "ahora-tiempo". El cambio de temporalidad supone una acción con respecto a la historia, a partir de la relación del individuo con el tiempo. Esta idea se desarrollará, en la obra, cuando Brausen, a partir de la construcción de núcleos narrativos, modifica su temporalidad.

[20] La cita continúa "volvía al anochecer a la agencia para entregar informes y explicar con paciencia y humildad en qué había empleado la jornada[...] Lo único importante de la quincena fue mi cuerpo echado en la cama"(99-100). El narrador resalta no el tiempo dinámico del trabajo, sino el estático del reposo. Sobre este cambio de velocidad se formula el estilo onettiano de la saga Santamariana.

Tesis publicada con autorización del autor

deshumanizante. Esta es la primera característica de la ciudad de Buenos Aires[21]. De esta manera, se construye la idea de una sociedad sostenida en la idea de progreso: "el efecto general, entonces, es que uno de los ejes de la modernización es la aceleración del ritmo de los procesos económicos y, por lo tanto, de la vida social"(Harvey 1998:255). No obstante, la obra, a través de su historia y prosa, discutirá la temporalidad de la ciudad con una nueva temporalidad individual, que caracterizará a otra comunidad: Santa María. Estas dos ciudades representadas alternativamente-la urbana Bs. As. y la provinciana Santa María- generan dos matices diametralmente distintos en el discurso del personaje, como Juan María Brausen y Díaz Grey.

> La gran urbe crea precisamente estas condiciones psicológicas[aglomeración y distanciamiento](a cada paso por la calle, con el *tempo* y las multiplicidades de la vida económica, profesional, social), produce ya en los fundamentos sensoriales de la vida anímica, en el *quantum* de conciencia que ésta [*sic*] nos exige a causa de nuestra organización como seres de la diferencia, una profunda oposición frente a la pequeña ciudad y la vida del campo, con el ritmo de su imagen sensoespiritual de la vida que fluye más lenta, más habitual y más regular. A partir de aquí se torna conceptualizable el carácter intelecutalista de la vida anímica urbana, frente de la pequeña ciudad que se sitúa más bien en el sentimiento y en las relaciones conforme a la sensibilidad.(Simmel 2002: 389)

Aunque la asociación de razón y sensualidad a las categorías de ciudad y campo es de larga data[22], permanece con mayor intensidad en la región de manera permeable en los

---

[21] Este ritmo de vida es común a todos quienes se hace referencia como trabajadores en la novela. Stein, amigo y compañero de Brausen en la agencia de publicidad, declara lo siguiente durante una conversación con este en un bar: "es que estoy seguro de no habértelo explicado bien. Impedido por el vértigo de la vida moderna…"(69).

[22] "El contraste entre el campo y la ciudad, como dos estilos fundamentalmente distintos de vida, se remonta a la época clásica"(Williams 2001:25). En el Mar del Plata, *Facundo*(1845) de Sarmiento es el parangón más claro de esta corriente de pensamiento. A pesar de que en las primeras décadas del XX la corriente intelectual rioplatense-sobre todo Martínez Estrada y Leopoldo Lugones- orienta a consolidar al

Tesis publicada con autorización del autor

intelectuales del XX. “El campo atrajo sobre sí la idea de un estilo de vida natural: de paz, inocencia y virtud simple, mientras que la ciudad fue concebida como un centro de progreso: de erudición, de comunicación, de luces”(Williams 2001:25). La percepción de la vida del campo como un fluir más detenido es lo que sostiene la necesidad de Santa María para Brausen. La irrupción de esta experiencia sensorial del tiempo es radicalmente distinta a la de su vida urbana como agente de publicidad y ciudadano moderno:

> Y volvía a vivir cuando, alejado de las pequeñas muertes cotidianas, del ajetreo y las muchedumbres en las calles, de las entrevistas y la nunca dominada cordialidad profesional, sentía crecer un poco de pelo rubio, como un plumón, en mi cráneo, atravesaba con los ojos los vidrios de las gafas y 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. (185)

Se contrastan las actividades que se asignan a espacios como la ciudad y el campo para remitir a formas distintas de vivencias, experiencias: “El contraste entre el campo y la ciudad es una de las principales formas que tenemos de tomar conciencia de una parte central de nuestra experiencia y de la crisis de nuestra sociedad”(Williams 2001:357) En la ciudad se determina el trabajo, asociado como un progreso que encierra una temporalidad cíclica y dinámica: *ajetreo*, mientras que al campo se le asocia una temporalidad estática de acciones sensoriales que procuran una vida placentera[23]. Santa María opone un *eros* al *thanatos* de Buenos Aires, *pequeñas muertes cotidianas*. La ecuación de la modernidad se subvierte en esta representación: lo dinámico implica

---

hombre rural-gaucho- como sedimento de la nación, no puede dejar de asociarlo con la naturaleza y una experiencia más sensual antes que racional, como ocurre en la primera producción borgeana.

[23] El contraste entre la ciudad, como espacio de angustia y frustación, y el campo, lugar de reposo y felicidad, también aparece en los cuentos *Convalecencia* y *Excursión*, aunque como espacios separados e incomunicados (Komi 2009:242). Sin embargo, en *LVB*, la ciudad y la no-ciudad aparecen como espacios comunicados, mediados por la ensoñación de Juan María Brausen.

Tesis publicada con autorización del autor

muerte, a la vez que lo estático refiere vida. No obstante, lo verdaderamente trascendente de esta percepción temporal se manifiesta a través de su representación formal en la organización del relato. Es decir, el cómo esta interrupción y alteración de la coordenada tiempo queda manifiesta es lo relevante en la novela. Onetti cifra una posibilidad política en ello a partir de las descripciones, las mismas que dilatan el espacio del relato y la narración. No obstante, esta nueva forma se concretiza al finalizar la primera etapa narrativa de Onetti con *LVB*. Para Komi, "En los cuentos titulados 'Convalecencia' y 'Excursión' aparece un contraste de tipo binario entre la ciudad, lugar de angustia y de frustración, y el campo, lugar de reposo y felicidad. La ciudad y la no-ciudad aparecen como dos espacios separados e incomunicados"(2009:242). El comentario de Komi puede hacerse extensivo a toda la primera producción onettiana(1933-1949), aunque las asociaciones de razón-ciudad mediante descripciones de espacios cerrados y oscuros, y de sensualidad-nociudad con la descripción de espacios abiertos e iluminados siempre recorrerán en Onetti de alguna forma(Cueto 2009). Con *LVB*, y el nacimiento de Santa María, este reparto se quiebra y se problematiza de manera que ambas experiencias ya no son concomitantes, sino que existen implicativamente. La experiencia sensual de la ciudad de provincia existe en medio de la urbana y alterna en la experiencia racional, de manera que toda la angustia y frustración que afecta en la subjetividad de los personajes palia. Se manifiesta en los desplazamientos de Buenos Aires a Santa María y de las narraciones de los hechos a la entrada de núcleos imaginativos que permite el desplazarse de una experiencia a otra.

Tesis publicada con autorización del autor

La representación del espacio en la experiencia moderna

El espacio para el siglo XX constituyó, en la región, un significante ya desasociado del tiempo, aunque supeditado a él[24]. "Sin duda, el progreso entraña la conquista del espacio, la destrucción de todas las barreras espaciales y, por último, la 'aniquilación del espacio a través del tiempo'. En la noción misma de progreso está implícita la reducción del espacio a una categoría contingente"(Harvey 1998:230). La expansión de la ciudad en virtud a su programa moderno y el ingreso de mejoras en la comunicación(sistema ferroviario, tranvía y telefonía fija) condujeron a una experiencia temporal mucho más dinámica, en tanto que la percepción espacial se iba recortando. La idea de la globalización misma es la idea de una aldea global: todo cercano por un espacio reducido. No obstante, el desarrollo desigual de los barrios de los migrantes extranjeros e internos empezó a hacerse notar: "vivían hacinados en las vecindades del centro de la ciudad, próximos al puerto donde muchos trabajaban, o del barrio de la Boca. Padecían difíciles condiciones cotidianas: la mala vivienda, el costo del alquiler, los problemas sanitarios, la inestabilidad en los empleos y los bajos salarios, todo lo cual conformaba un cuadro muy duro, del que al principio muy pocos escapaban"(Romero 1994:30). Para 1940, el desarrollo del proyecto moderno de la ciudad presentó ciertas dificultades en su implementación y culminación:

> Como producto de las nuevas condiciones, el crecimiento de la ciudad real terminó echando por tierra con el proyecto de la deseada 'ciudad ideal'. Frente a este hecho las opiniones se dividieron: algunos denunciaban la urbanización como una enfermedad y auspiciaban el retorno a un pasado idealizado de equilibrio y mesura, otros sostenían que

[24] Para Harvey(1998), la aniquilación del espacio por el tiempo empieza formalmente durante 1910-1914 con tres manifestaciones claramente definidas: 1) la fábrica de Ford que fragmetariza el espacio para mejorar el flujo de producción; 2) la señal de radio que redujo el espacio global a la simultaneidad; y 3) la representación de Delaunay de la torre Eiffel, que más adelante motivaría el fragmentarismo cubista del espacio en virtud del tiempo acelerado.

Tesis publicada con autorización del autor

> el territorio urbano debía ser una pura expresión de mercado; y otros comenzaron a percibir la necesidad de establecer de marcos regulatorios, instrumentos de dimensionamiento y control. (Liernur 2000: 418-419)

De las tres posturas reseñadas, puede decirse que Onetti se alinearía con la primera, aunque con una variante. Recurre sí a una experiencia pasada, la de la ciudad de provincia, como una inconformidad ante el desarrollo de Buenos Aires[25]; sin embargo, no parece disentir radicalmente con la estructuración moderna. Confronta y alterna la experiencia temporal-espacial de la ciudad de Buenos Aires con la experiencia temporal-espacial de la ciudad de provincia, Santa María, para determinar que la constitución de la primera debe ser repensada. Es decir, no pretende regresar al pasado: más bien procura ingresar la experiencia sensorial del pasado a la experiencia del presente[26].

Asimismo, se piensa el espacio urbano como un todo lleno. El vacío premoderno y su asombro por lo no conocido queda desplazado, ya que todo es conocido o fácilmente cognoscible. El exceso es la característica de esta sociedad: "La planificación de un nuevo modelo de acumulación que persiguió la autarquía económica, en fin la modificación del perfil cultural de la sociedad argentina, nos hablan de un intento-en muchos aspectos exitoso-por superar las manifestaciones de las crisis abiertas a partir de 1930"(Garulli 1998:78). La representación de la ciudad de Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX es la de un todo lleno, la experiencia con una geografía desbordante que produce una sensación distinta:

---

[25] Como se puede observar, la percepción del espacio en expansión puede tomar un curso distinto al tiempo como una dirección que parece apuntar siempre hacia adelante. La separación del tiempo y el espacio es lo que hace distinguir de la premodernidad.

[26] Para Sarlo, "[la edad dorada como tópico de la época] no se limita a evocar el pasado con nostalgia o proponerlo como espacio más ordenado, justo y deseable, sino que plantea, implícita o explícitamente, un conflcito con los valores que rigen el orden presente. Desde este punto de vista, una versión fantástica o idealizada del pasado es crítica respecto del nuevo orden y de los cambios que impuso"(1999:32).

Tesis publicada con autorización del autor

> 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, restos de cornisas amarillas y sonrosadas, rejas miradores, segundos patios con parras y madreselvas, muchachas que pasean por la vereda, hombres jóvenes y taciturnos en las esquinas, una sensación de enormes espacios, últimos puentes de hierro y pobreza. Zaguanes poblados, viejos y niños, familiaridad con la muerte. (105)

La principal imagen que se proyecta de la ciudad es la de un *enorme espacio,* aunque inmediatamente abarrotado, lo que produce la sensación de clausura. Esta imagen se completa con sucesivas menciones a coches, personas que, incesantes, transitan por las calles. Esta resulta parte de las funciones de la ciudad en el estilo onettiano en cuanto que la saturación recuerda el encierro del cuarto y con ello, la anulación del tiempo como cambio(Cueto 2009:139,141). De igual manera, la acumulación, el exceso de producción y consumo como medio eficaz para la vida son reflejo del pensamiento capitalista de la época[27]. Ello se representa en la declaración de Brausen abrumado con las deudas que ha asumido: "las sacudidas sin esperanza […] con que yo trataba de arrancar mis rodillas del suelo fofo de lástima y desamor, *de cuentas impagas*, de la intimidad que se iba haciendo promiscua, de fracasadas sonrisas planeadas largamente, *del olor de las medicinas* , perdurable…"(Onetti 2007:44). Las deudas se aglutinan y acumulan la experiencia vital y sensual del individuo: "hacia nuestro común destino de más automóviles, más dentífricos, más laxantes, más toallitas, más heladeras, más relojes, más radios"(217). Es así que el exceso ocupa el espacio de las emociones y

[27] Jameson(1999), respecto a la periodización de Mandel, establece que el capitalismo puede segmentarse en tres etapas: 1)capitalismo mercantil; 2)Monopolio o etapa imperialista; 3) Postindustrial o etapa del capital multinacional. Si se quiere una definición precisa, puede decirse que la economía de la región del Mar del Plata de la época se encuentra en la segunda etapa. Con ello, la producción entra al flujo de las importaciones y exportaciones, por lo que se incrementa la producción, lo que genera mayor consumo. Luego de las crisis del 30 y de la posguerra, esta dinámica se consolidará de manera más consistente.

Tesis publicada con autorización del autor

aleja al hombre de lo que le debe importar: "y eran las mismas preocupaciones las que me impedía 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 aquel hombre, fuera como fuese, sólo podía ser conocido en la intimidad"(83). A pesar de que en la novela no se le atribuye a Brausen un pasado literario, en él empieza a formularse una importancia acerca de la imaginación literaria[28]; sin embargo, no puede dedicarse a lo que le importa: el exceso no le permite dedicarse a ello. Es decir, los mecanismos de la vida moderna no constituyen la mejor forma de vivir para el hombre. Existe una contradicción entre el exceso de consumo con la mejor forma de vida para la persona. De esta manera, Brausen empieza un territorio posible contrario al exceso y la pletorización del espacio moderno: Díaz Grey y Santa María constituyen dos significantes que se irán llenando con las ensoñaciones disruptivas de Brausen. Este espacio de representación[29] constituye las antípodas de la experiencia moderna. Por ello, logra subvertir las experiencias del tiempo y el espacio en simultáneo. Esta disidencia se manifiesta en la forma de la novela, aunque también pueden leerse en enunciados específicos:

> [Yo] era el que no buscaba caminos ni cosas , *el habitante del desierto*, al costado de la vida. Era el testigo; era además, *el que había hecho un pacto con el tiempo, el compromiso de no urgirnos.* Ni él a mí, ni yo a él. *Siempre supe que todo lo que me convenía estaba aguardándome sobre el lomo de un día de una semana de un año cuya fecha no me interesaba averiguar.*(320) [Las cursivas son mías]

[28] Stein, su compañero de trabajo y único amigo en la novela, le encarga la redacción de un guión cinematográfico, el cual nunca llega a escribir, pero que, a partir de él formula una historia que, tal como se propone en la novela, le permite sobrellevar su vida.

[29] Harvey(1998), continuando las teorizaciones de Lefebvre(1974) respecto del espacio, establece que los espacios de representación son una práctica espacial que permiten el acceso del deseo en formas de espacios del deseo, poéticas del espacio: "son invenciones mentales[...]que imaginan nuevos sentidos o nuevas posibilidades de las prácticas espaciales"(244).

Tesis publicada con autorización del autor

En la cita se leen las señas de espacio, *habitante del desierto*, y tiempo, *no urgirnos*, que el sujeto asumirá, opuestas a la del dinamismo moderno de Buenos Aires. Si la modernidad se sostenía sobre la separación del tiempo y el espacio, en este nuevo espacio de representación, tiempo y espacio se repliegan para coincidir nuevamente. Ambos se expanden para crear sensaciones y mentalidades distintas: la expansión del tiempo en forma de ralentización; la del espacio como una expansión que lleva al vértigo de espacios posibles, no territorializados aún. La representación de esta estrategia se aprecia en la forma en la que está estructurada la novela. A nivel macro, los capítulos de Brausen y la experiencia moderna de Buenos Aires se interrumpen consecutivamente por los capítulos de Díaz Grey y la experiencia bucólica de Santa María, lo que le permite liberarse de una experiencia unívoca que le impide el acceso a la felicidad[30]. A nivel micro, las acciones de Brausen son desplazadas, con cierta frecuencia, por los núcleos imaginativos que le permiten ampliar su horizonte de experiencia a uno que le permite liberar sus emociones reprimidas. El efecto de los cortes y los desplazamientos consecutivos y sin aviso se proyectan en una cadena que parece no tener fin. Es aquí donde el estilo onettiano, su barroquismo, produce la sensación de un infinito espacial. La proyección infinita de no acabarse el juego de desplazamientos e intercambios(Brausen, Arce, Díaz Grey; Buenos Aires, Santa María; Gertrudis, Raquel, Elena Salas; …), de la narración del relato dentro de otro relato de relatos breves que enmarcan uno general, la acumulación de esas vidas breves, de descripciones estáticas que acumulan objetos, los múltiples cambios e intercambios de perspectivas de un mismo objeto en simultáneo, sensaciones a través de la adjetivación y adverbialización ramificadas; produce una sensación de carencia de límites y con ella de infinitud: "el llamado 'barroquismo' de Onetti cuya función es 'enriquecer', abrir y

[30] "Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo"(23).

Tesis publicada con autorización del autor

tornar densa una 'realidad'(lingüística y social) gris; el inflado de la escritura produce la ficción de la ficción: de la acción, de la riqueza espacial, del viaje en el tiempo, de las traslaciones indefinidas y sus infinitos matices"(Ludmer 2009: 86). Con ello, se consigue una manera distinta de intelección de la realidad o, dicho de otro modo, del ordenamiento social[31].

El paso de una forma de experiencia a otra implica asumir un modelo diferente de experimentar el mundo, la vida. Este cambio implica una voluntad de cambiar, la cual surge a partir de una toma de conciencia sobre la realidad en la que se circunscribe.

> 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.
>
> Yo había desaparecido el día impreciso en que concluyó mi amor por Gertrudis.(184)

Esta toma de conciencia significará un reacomodo en la subjetividad de Brausen-a través de su alter ego Juan María Arce y el médico de provincias, Díaz Grey-, hecho que se expresa discursivamente: utiliza una prosa lenta y dilatada en oposición al dinamismo moderno de la sociedad que representa[32]. Para entender cómo se formula esta modificación en la representación del narrador de su experiencia con el mundo, recurriré al concepto de *núcleos proliferantes*, elaborado por el *barroquismo*.

---

[31] Sobre esto, De Cuba, en su estudio de las funciones narrativas operadas en *La vida breve*, anota: "ciertos momentos donde su escritura alcanza precisamente ese momento de quiebre idiomático y estético, mediante flujos barrocos. Creo que en la articulación de esos desplazamientos es donde la lengua Onetti se establece, donde construye una manera otra de intelección con el universo".

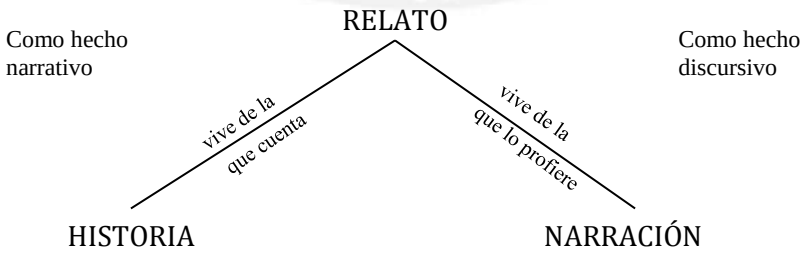
[32] Onetti(2008) anotará en *Para una tumba sin nombre*, novela nueve años posterior a *LVB*: "Es un mal narrador-pensé con poca pena-. Muy lento, deteniéndose a querer lo que ama, seguro de que la verdad que importa no está en lo que llaman hechos"(57). Detenerse para amar lo que le importa es la postura básica en la literatura del autor. Significa insertar un espacio de libre inactividad para experimentar una forma distinta de la del tiempo del trabajo, característica del barroco onettiano. Así, subvierte el tiempo y la lógica que la modernidad impone. Por ello, articular esta poética en la novela que inaugura la saga sanmariana significa desarrollar un modelo que resulta extensible para el total de la obra del autor.

Tesis publicada con autorización del autor

Simultáneamente, esta conceptualización formal me permitirá encontrar el carácter político del discurso a través de la estructuración poética de la novela.

La actitud barroca de la prosa onettiana

Para entender la compleja estructura barroca de *LVB* y cómo configura la particularidad de la novela a partir de su forma, es útil la propuesta estructuralista de Gèrard Genette(1989) para el análisis de las narraciones. En principio, concibe el todo narrativo como la interacción de tres categorías constitutivas: la *historia*, el *relato* y la *narración*. El conjunto tripartita identifica este género como un hecho narrativo a la vez que un hecho discursivo. Se entiende la *historia* como el conjunto de hechos desarrollados o contados(ablación de mama de Gertrudis, relación con la Queca, etc.); la *narración* como la acción constante que identifica y permite la generación de dichos hechos desarrollados(el acto mismo de la enunciación de Brausen como narrador); y el *relato* como una constante construcción, en cuanto al conjunto de la obra(*LVB* misma), además de una elaboración completa, en cuanto a episodios aislados que aparecen anexos a la historia principal(imaginaciones que interrumpirán, Santa María). En este sentido, la narración produce un relato que contiene una historia. Esta relación puede sintetizarse en el siguiente gráfico:



Tesis publicada con autorización del autor

El relato se entiende con una doble participación en cuanto se relacione bien con la historia o con la narración. Por un lado, el relato es puramente narrativo, ya que contiene acontecimientos; por otro, es discursivo en su relación con la narración(aquí se vuelve un hecho del lenguaje). La separación del todo en estas tres estructuras es importante en la poética onettiana, ya que el orden narrativo del relato no suele coincidir con el de la historia, muchas veces con la finalidad de generar el desconcierto del lector con un fin sorpresivo(como en muchos de sus cuentos o en *Los adioses*) o con el de distorsionar las barreras de la realidad y la ensoñación o imaginación(como en sus primeros cuentos[33] o en *LVB*). En *LVB*, el ordenamiento narrativo no coincide con el de la historia, puesto que ingresan segmentos que emplazan y despliegan la narración distorsionando todo centro. Este es uno de los rasgos, además de otros, que lo acercan con la manera barroca: "El barroquismo onettiano se hace visible en otros registros: la ristra infinita de motivos barrocos no se hace esperar como son la máscara, la metamorfosis, la anamorfosis, el carpe diem, la vanitas vanitatis, la illusio, todas las formas de la *mise en abyme* como constructos especulares/especulativos: remisiones autorreferenciales, el cuadro dentro del cuadro, la novela dentro de la novela" (Linares). Para entender esta forma, es necesario conceptualizar la estructura de la novela, su barroquismo.

Respecto a la función del barroco, Carpentier(2002) discute su vigencia en el contexto latinoamericano como un espíritu de renovación. Le atribuye un carácter orgánico respecto a su contexto social[34]. Además, caracteriza su forma a partir de un eje central,

[33] Puede decirse que, de distintas maneras e intensidades, *Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo*(1933), *El posible Baldi*(1936), *El pozo*(1939), *Regreso al sur(*1946) y *Esbjerg, en la costa*(1946) tienen esta forma. En *Tierra de nadie*(1942) también puede leerse un esfuerzo por escapar a través de una escisión ciudad/campo totalmente marcada.

[34] "El barroco, en cambio, se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación[...] siempre está proyectado hacia delante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad"(344). A partir de una lectura

Tesis publicada con autorización del autor

desde el cual se multiplican "núcleos proliferantes", los cuales llenan el espacio expandiéndose(338). Estos núcleos serán fundamentales en toda construcción barroca, ya que nacen de un "horror al vacío", a la superficie desnuda. En el estilo onettiano, se puede contemplar esta estructuración poética, aunque de un modo distinto: a partir de una ruptura de la idea de centro, el exceso lingüístico refuncionaliza las expansiones para desestabilizar la configuración simbólica ordinaria. *La vida breve* es barroca en dos planos, uno de ellos asociado con el nivel narrativo que opera. La noción de niveles narrativos es una que se asocia con la voz del narrador y sus desplazamientos. La diferencia de niveles ocurre cuando "todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato"(Genette 1989:284). Por un lado, en un nivel de la historia, la novela se organiza en un eje central, caracterizado por la historia de cómo Brausen afronta la ablación de mama de su mujer, Gertrudis. Desde este eje se movilizan y anexan diferentes historias núcleo en ambos niveles narrativos: Brausen/Buenos Aires(de la *diégesis*) y Díaz Grey/Santa María[35] (de la *metadiégesis*). El núcleo proliferante más importante es la historia de Díaz Grey en Santa María. A este núcleo lo denominaré de tipo A. Este núcleo es constitutivo general de la novela, o sea, a nivel macro. Por otro lado, en un nivel de la narración, la prosa se organiza en un eje de las acciones, desde el cual proliferan diversos núcleos poéticos descriptivos. El eje suele aparecer dinámico y pleno de acciones, y se relaciona con el nivel diegético inmediato(Brausen/Buenos Aires). De forma contraria, los núcleos de este nivel aparecen para interrumpir el eje y dar paso a otro tipo de núcleo de tipo B: uno que

---

Ranceriana, podría entenderse como un "espíritu de disidencia". Por ello, formular la elaboración barroca onettiana permitirá vincular su obra con una lectura política.

[35] Respecto al estudio del barroquismo onettiano, Linares(s/a) y De Cuba(2011) han hecho interesantes observaciones. Es interesante que en Onetti los núcleos no funcionen por acumulación, sino responden a una estrategia metaliteraria. Ferro(2003) y Verani(2009) explican cómo Onetti, a partir de *La vida breve* y *Para una tumba sin nombre*, repite el proceso de construcción literario.

Tesis publicada con autorización del autor

ralentiza la narración y suele ensanchar los espacios[36]. Aparece en forma de pensamiento- sin ser monólogo interior[37]- y otorga una velocidad[38] distinta a la narración de acciones. Para Genette(1989), de las cuatro anisocronías-discordancias entre el tiempo de la historia y la extensión del texo-, la pausa descriptiva es la forma máxima de desaceleración del ritmo narrativo de la historia[39]. Es esta la que aparece recurrentemente en la novela y es base constitutiva del barroco onettiano. En este núcleo, Brausen suele imaginar dos tipos de situaciones que no necesariamente suceden en la trama principal; por ello, el eje se ve aumentado. La primera situación ocurre en la diégesis con relación a la misma(B1). El inicio de la novela se desarrolla por este núcleo y marcará la dirección del libro en general. Brausen escucha detenidamente la conversación de su vecina recién instalada y un hombre mientras empieza a imaginar esa situación:

> 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.
>
> Cuando su voz, sus pasos, la bata de entrecasa y los brazos gruesos que yo le *suponía* pasaban de la cocina al dormitorio, un hombre repetía monosílabos, asintiendo, sin abandonarse por entero a la burla. El calor que la mujer iba hendiendo se reagrupaba

[36] Respecto a la expansión espacial a partir de la escritura, Ludmer comenta: "El llamado "barroquismo" de Onetti, cuya función es "enriquecer", abrir y tornar densa una "realidad"(lingüística, social) gris; el inflado de la escritura produce la ficción de la ficción: de la acción, de la riqueza espacial, del viaje en el tiempo, de las traslaciones indefinidas y sus infinitos matices"(2005:86).

[37] En la novela, los monólogos interiores aparecen con comillas españolas. Es preciso que estos núcleos no constituyan pensamientos del narrador, puesto que se instalan en el mismo nivel diegético para convertirse en un apéndice de él.

[38] Entiendo velocidad en el sentido que Gérard Genette otorga: la relación entre la duración de la historia con la longitud que ocupa en el relato en tanto hecho discursivo (1989:145).

[39] Las otras tres formas temporales que Genette organiza son la escena, el sumario y la elipsis, los cuales marcan movimientos en el ritmo narrativo.

Tesis publicada con autorización del autor

> entonces, eliminaba las fisuras y se apoyaba con pesadez en todas las habitaciones, en los huecos de las escaleras, en los rincones del edificio.
>
> La mujer iba y venía por la única pieza del departamento de al lado, y yo la escuchaba desde el baño, de pie, la cabeza bajo la lluvia casi silenciosa. (Onetti 2009:13, la cursiva es mía)

La imaginación(*imaginé, debía, suponía*) actúa recreando la situación sin que esta constituya esencialmente parte de la historia. Se constituye, entonces, como un anexo que expande el espacio de la escena a la vez que lo lentifica. Esta escena se propone, en su totalidad, sumamente lenta: se describe el movimiento de la boca y se extiende mediante conjunciones(y, o, y) de tal forma que se otorga una nueva experiencia temporal. El espacio que la narración ocupa para describir una sola acción de la historia(Brausen parado en su ducha escuchando la conversación de Queca) se ha alargado y con ello, expande el espacio del relato. Así, las tres categorías constitutivas de la novela han modificado su interacción para producir el efecto que el barroco onettiano consigue particularmente. La segunda situación en la que actúa este núcleo es entre la diégesis y la metadiégesis-Santa María-(B2). Así, ambas se construyen retroactivamente y ya no actúan de forma separada. Brausen imagina Santa María a la par que realiza sus acciones en Buenos Aires:

> Nada había cambiado en mí ni en la ciudad cuando yo avanzaba, indiferente al sol, una mano en el bolsillo del pantalón, por la diagonal Norte hacia el obelisco[…]
>
> Comí unos sándwiches refugiado en el rincón de un café. Estuve imaginando un jubiloso Díaz Grey contra el fondo de la muerte de Elena Sala, un jovial y decidido Horacio Lagos con derecho a imponer música de baile al violín de miss Glaeson y a palmearle la más próxima saliente del cuerpo, un ex fugitivo desesperado que hubiera descubierto la necesidad de consumirse junto al marido de la mujer muerta. El estuche de violín viajando cargado de ampollas de morfina, zapatillas de baile que fueran punteando sobre

Tesis publicada con autorización del autor

> las calles de una ciudad en fiesta-un pie y otro pie, una rápida vuelta-, hacia un final brusco y presentido.
>
> El horario que llevaba en el bolsillo disponía el almuerzo para la 13:30; yo estaba comiendo con un atraso de veinte minutos. El próximo movimiento-afeitarme, darme una ducha, elegir en el ropero la mejor camisa blanca- debía ser ejecutado a las 14:00. (296)

En este corto fragmento de la segunda parte de la novela, interactúan ambos niveles narrativos en forma de pasaje(de un nivel a otro) en el intercambio sintáctico oracional. El uso de la perífrasis verbal que asocia el pretérito perfecto *estuve* (acciones terminadas) a la acción durativa del gerundio *imaginando* hace entender que la acción de imaginar, que permanece activa en cuanto a metadiégesis, terminó con el regreso a la experiencia moderna de Buenos Aires, nivel diegético, para proseguir con los horarios que deben cumplirse, lo cual se percibe en la lectura como corte. Así se manifiestan los traslados que operan al interior de la narración del relato. Con estos, la historia empieza a dilatarse desde la narración con lo que se consigue ese efecto espacio-temporal diferente. La aparición de este núcleo modifica la experiencia temporal de Brausen. Antes y después del núcleo se percibe una interrupción espacio-temporal. Se modifica el espacio urbano en el que se encuentra: *el rincón de un café* pasa a ser un cuadro mucho más amplio, en el que ingresan nuevos rostros y objetos, imaginados e irrelevantes para la historia, pero que son incluidos en la descripción como una cuenta de lo que antes no era considerado en un espacio que produce la sensación de ir llenándose con cada desplazamiento, que nunca acabará su contabilidad(por ello infinito). Además, se modifica el tiempo: se abre una brecha temporal entre los horarios impuestos para la enumeración de personas y objetos: *un jubiloso Díaz Grey, un jovial y decidido Horacio Lagos, un ex fugitivo desesperado, el estuche de violín, zapatillas de baile, las calles de una ciudad.* El retrato inmóvil se presenta como una potencia; el tiempo detenido en la

Tesis publicada con autorización del autor

experiencia de Brausen le devuelve una experiencia distinta, lenta y amplificada, de su rutina.

Hasta el momento, se afirma que la conformación barroca de la novela se organiza en ejes y "núcleos proliferantes", los cuales desarrollan un sentido propio. Para la lectura de esta forma particular, recurriré a la teoría que Deleuze(1998) elabora para entender el barroco artístico y filosófico de Europa. Deleuze, a diferencia de Carpentier, conceptualiza el barroco como una técnica antes que un espíritu[40], la cual se organiza por "pliegues"[41], distribuidos en re*pliegues de la materia* y *pliegues en el alma*. Los primeros dan forma al objeto de acuerdo a los repliegues y despliegues con que se ordena hasta convertirlo en una forma de expresión; los segundos son el estatuto que proyecta el objeto hacia una infinitud, no solo de significado, sino en nuevos órdenes que los sentidos no alcanzan[42]. En la prosa onettiana, los núcleos que se han fijado configuran una forma de plegado distinta a la del eje central, lo que dota de una expresión aislada.

En la narración, la historia de las acciones es interrumpida por núcleos anexos tipo B que cumplen una función proliferante en la macroestructura del relato. Sin embargo, estos núcleos proliferantes contienen su propia temporalidad, la cual es más lenta, tal como el plegado de ellos y la narración eje. Simultáneamente, el exceso mismo de cada uno de estos núcleos amplía el espacio lleno por el relato principal; es decir, el

[40] "El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo"(11). A pesar de esta tipificación no esencialista, recurre a la teoría de Leibniz para otorgarle una excedencia "espiritual". Por ello, esta teoría resulta de importancia para este estudio, ya que nos permitirá el análisis de un trasfondo no aparente.

[41] "Para nosotros, en efecto, el criterio o el concepto operativo del Barroco es el Pliegue, en toda su comprensión y su extensión: pliegue según pliegue"(49).

[42] Para Deleuze, los repliegues de la materia pueden ser percibidos por los sentidos, mas no es así con los del alma. Los últimos adquieren un estatuto metafísico que solo es cognoscible luego del análisis y comprensión de la materia. Han sido separados de acuerdo a la composición pictórica barroco de dos pisos. En el inferior se encuentra la materia; en el superior, el alma.

Tesis publicada con autorización del autor

desplegado de los núcleos en la forma ensancha el espacio de la ciudad, el cual se presenta como lleno. La principal técnica de la que se hace uso para lograrlo es el la descripción de retratos inmóviles de los espacios y los cuerpos[43] con el uso de largas líneas. De esta manera, el exceso llega a lo infinito, ya que en estos puntos de ramificación, la imaginación expande el espacio hasta lograr un efecto de secuencialidad constante inacabada. A decir de DeCuba, lo que opera es un plegamiento y desplegamiento repetitivo y permanente en la narración:

> En la obra narrativa de Juan Carlos Onetti destaca un desplazamiento barroco que quiebra y (des)articula constantemente los niveles compositivos de narración (tiempo, espacio, personajes, argumento, historia). Este desplazamiento se hace posible gracias a flujos de deseo creativos (inventivos) que se van plegando y desplegando de tal manera que la obra jamás se cierra, sino que siempre resulta inacabada, como su saga de Santa María.(2011)

A partir de los desplazamientos mentales de Brausen dentro de las acciones que van narrándose, se crea una nueva forma de mentalidad que es la de un espacio más extenso, diferente a la clausura de lo ya lleno de la modernidad, y la intelección de un espacio *ex nihilio*: Santa María. Ambas se constituyen a partir de esas descripciones saturadas, características del estilo onettiano. Es la misma estrategia con la que Santa María se crea: "Díaz Grey estaría mirando, a través de los vidrios de la ventana y de sus anteojos, un mediodía de sol poderoso, disuelto en las calles sinuosas de Santa María. Con la frente apoyada y a veces resbalando en la suavidad del cristal de la ventana, próximo al rincón de las vitrinas o al hemiciclo del escritorio desordenado. Miraba el río, ni ancho ni angosto, rara vez agitado"(29). Esta técnica será predominante para que los núcleos de tipo B cumplan su función-el pasaje analizado sería del tipo B2-. Puede decirse que

[43] Cueto(2009) define la inmovilidad de los retratos como una técnica del narrador de los relatos de Onetti para presentar a los personajes como pasivos, a la que opone el uso de anáforas como vitalizadores de la narración para los momentos de clímax.

Tesis publicada con autorización del autor

esta técnica narrativa es una forma de plegado de la materia que confiere una "textura" particularizada dentro de la dinámica de representación de la ciudad. Así, aparece una modificación temporal en la narración diegética y en la relación diégesis-metadiégesis: "La materia-pliegue es una materia-tiempo"(Deleuze 1998:15). Estos núcleos se instalan en el mismo nivel diegético para convertirse en un apéndice de él. Lo mismo sucederá con los núcleos del tipo B1. En el pasaje que Brausen cuenta la ocasión en que conoce a Mami, mientras esperan el término de la reunión de Macleod con Stein, ingresa una narración mental, imaginada. Luego, el eje se corta para dar paso a un núcleo proliferante de cinco páginas, el cual se construirá con la descripción de retratos inmóviles:

> Pero no dijo nada; fumaba con dos dedos estirados, rígidos. Un momento después, alguien rió detrás de los cristales iluminados de las puertas del fondo; una frescura y una resignación nocturnas pasaron y después permanecieron en la sala despoblada; de la mujer gorda y vieja que fumaba metida en la penumbra comenzó a brotar una historia nostálgica. Vi que la sombra descendía alrededor de ella, sin tocarla, incapaz de cubrirla, evidenciando que la más compacta noche carecería de fuerzas suficientes para anular el ridículo adorno del sombrero o la ablandada blancura de su rostro hinchado de bebé.(39)

El exceso de palabras funciona activamente para ensanchar un espacio cerrado que se torna amplio a la vez que lentifica la escena[44]. De esta manera, los núcleos proliferantes cumplen una función expansiva que puede ser llevada hasta la multiplicación infinita-en la obra esta estrategia es reiterativa-, con lo cual se logra una temporalización

[44] Para Cueto, "el individuo que vive en un lugar cerrado, o en espacios interiores, no tiene una idea del tiempo como cambio"(2009:139). La propuesta que aquí se elabora no contradice necesariamente esta observación, ya que si bien es cierto que los personajes suelen presentarse en el interior de habitaciones cerradas, mediante la imaginación suelen ampliarlos sin necesidad de elaborar un tiempo dinámico. Los espacios detenidos, como él los llama, también se logran gracias a la técnica de inmovilidad de los retratos, plegado de los núcleos tipo B1 y B2.

Tesis publicada con autorización del autor

lenta[45].Este plegado interior constituye a *los pliegues en el alma* de la novela[46], los cuales contemplan un estatuto de renovación: "el pliegue barroco, con su estatuto correspondiente de la potencia de pensar y del poder político"(Deleuze, 1998:54). La particular forma de plegado de los diversos núcleos interactuantes en los niveles de historia, narración y relato constituye lo que he convenido en llamar para la prosa onettiana: *poética de la lentitud y la infinitud*. Esta poética se consolida en la novela para luego hacerse extensible al resto de la producción onettiana: "Luego de *La vida breve*, Onetti produce una escritura que va a continuar sin clausura, pero replegada sobre el territorio de su textualidad, de las textualidades con las que ha formado una constelación sin escisiones, en una gestualidad endógena, que se repliega sobre la infinidad misma"(Ferro 2011:270). El gesto de la continuidad narrativa del universo sanmariano solo acrecienta la idea de desborde, de infinidad que opera en su narrativa. Se trata de la escritura de una concepción de mundo que resulta revolucionaria frente a la concepción constreñida de mundo en la que se debería vivir.

La *poética de la lentitud y la infinitud* significa desmontar y subvertir el modo de experimentar la organización de la vida moderna a partir de la forma, del plegado activo de la materia en el alma, a partir de dos núcleos tipo B: pensamientos núcleos tipo B1, imaginación expandiendo la diégesis con/en la diégesis, y los pensamientos núcleos tipo B2, imaginación expandiendo la diégesis con la metadiégesis. Es una reconfiguración de la experiencia misma de la vida moderna a partir de la imaginación activa del

[45] Esta estrategia barroca es común en otros relatos del escritor: el inicio de *El pozo*(1939) cumple con esta forma; en *Para una tumba sin nombre*(1958), los núcleos mantienen la lentitud de Santa María; al igual que en *El Astillero*(1961)y *Juntacadáveres*(1964).

[46] "El alma es la expresión del mundo(actualidad), pero porque el mundo es lo expresado por el alma(virtualidad)" (Deleuze 1998:39). De esta manera, para Deleuze, el alma, y sus pliegues, contienen lo que escapa a la experiencia de la modernidad.

Tesis publicada con autorización del autor

individuo en la vida social. Así, Onetti, mediante el exceso de palabras de su estilo barroco, subvierte lo que la modernidad ha impuesto para el hombre: lentitud en lugar de rapidez; infinito en oposición a la clausura producida por el abarrotamiento del exceso moderno capitalista. Representa una experiencia individual desde la imaginación. Organizar la percepción de la realidad social de una forma distinta a partir de su propia subjetividad constituye modificar el orden de la experiencia social del mundo en pos de la propia configuración de la experiencia personal. Esta particular poética comporta un potencial político, ya que significa la reconfiguración de la estructura simbólica del sujeto en su relación social. Así, la experiencia individual modifica la experiencia social, actuando retroactivamente y no de forma binaria aislada(espacio tiempo). Para entender la relación de este *hacer individual* como *hacer social*, recurriré a las categorías de *política* y *estética* de la teoría de Jacques Rancière, y de la función del pasado como reestructurador de la teoría de Walter Benjamin.

Tesis publicada con autorización del autor

CAPÍTULO II: Santa María: actitud política desde la lentitud y lo infinito

"la gente cree que está condenada a un alma,
a una manera de ser.
Se puede vivir muchas veces,
muchas vidas más o menos largas"
La vida breve (173)

Entre las principales lecturas que han procurado entrever una actitud política en la narrativa onettiana, se cuentan la de Murray(1991), que realiza una lectura psicoanalítica-ideológica espacial del fracaso capitalista en *El astillero*; la de Adams(1975), quien analiza la alienación del mundo onettiano a partir de la alienación de los personajes con su trabajo y la experiencia esquizofrénica que se produce con ello; las de Rama(1972), Prego y Pettit(1981), Verani(2009), Aínsa(1970)y Vargas Llosa(2008), quienes retratan una postura evasiva o de rechazo a su contexto como una actitud de disconformidad. Esta última vertiente de estudios se ha dirigido a abordar este corpus narrativo desde el tópico de la literatura como escapismo, innegable en la obra del autor. Si se considera, además, la postura diferenciada que Onetti procuró explicitar para la literatura y la política[47], esta lectura es impostergable. Por ello, Aínsa lo calificará como indiferente(1970: 30). No obstante, la idea misma de indiferencia es reelaborada por Rancière(2005)(2011) respecto al estudio de Flaubert para acercarla como un gesto político, en el sentido que él reelabora para este concepto. Para ello, leeré la *poética de la lentitud y la infinitud* onettiana, en su acción estética-político, a partir de esta nueva postura teórica.

Política y Estética en Rancière: reelaboraciones y relaciones

[47] A lo largo de su vida, Onetti mantuvo esta posición. En el artículo *Literatura y política*, publicado el 27/10/1939 en el diario *Marcha*, apuntó: "Y si, llevado a un terreno de actividad política [el escritor] deja de ser hacer literatura para dedicarse a redactar folletos de propaganda, que nadie se haga homenaje aun inexistente sacrificio. El escritor no era escritor, sino político; terminó por encontrarse a sí mismo"(2009:372). Esta idea ya fue expuesta con mayor detalle en la introducción de este mismo trabajo.

Tesis publicada con autorización del autor

La reelaboración fundamental de esta propuesta es que la política no refiere al ejercicio del poder y la dominación de la parte soberana[48], sino a una acción que implica cuestionar y reelaborar el reparto del discurso distinto del ya dado por quienes antes no tenían parte[49]. Es decir, la política consiste en el poder-no de control- sino de tomar parte en la constitución social por quienes antes no participaban en ello: "La política comienza[…]donde la tarea consiste en repartir las partes de lo *común*, en armonizar según la proporción geométrica las partes de la comunidad y los títulos para obtener esas partes"(2007:18). Exige un cuestionamiento, pero también una forma distinta de la manera ya institucionalizada de repartir las partes de las maneras de ser, de hacer, de ver y de decir de los distintos sujetos y objetos que antes no eran considerados:

> La política, en efecto, no es en primer lugar el ejercicio del poder o lucha por el poder. Su marco no está definido de entrada por las leyes y las instituciones. La primera cuestión política es saber qué objetos y qué sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, qué formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para designar esos objetos y para discutirlos (2010:61-62)

Definir una forma de relación que articule una comunidad política significa expulsar de su interior el principal eje de articulación discursiva que instala el régimen policial: el *consenso.* "El consenso significa el acuerdo entre sentido y sentido, es decir, entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos. Significa

---

[48] A esto, él lo denominará con el nombre de *policía:* "generalmente se denomina política al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución. Propongo dar otro nombre a esta distribución y al sistema de legitimaciones. Propongo llamarlo *policía.* […] La policía es, en esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes."(2007:43-44)

[49] La teoría política de Rancière se elabora en apoyo a la discusión de la posesión de un *logos* y de un *espacio* en y para el discurso articulador que organiza la comunidad. En este sentido, "El todo de la política está en esa relación específica, en este *tener-parte* que hace interrogar sobre su sentido y sobre sus condiciones de posibilidad"(1997:100).

Tesis publicada con autorización del autor

que, cualesquiera sean nuestras divergencias de ideas y de aspiraciones, percibimos las mismas cosas y les damos la misma significación"(2010: 69). Así, los modos de ser y de sentir de una comunidad se integran sobre la base de una unidad dada, regida por un discurso soberano de los que tienen parte, con la intención de anular cualquier distinción que impida la unidad homogénea. A partir de estas condiciones, el giro político divide el interior de este mecanismo. Para ello, opone la radicalidad de su singularidad en la idea opuesta del consenso: el *disenso*. "La esencia de la política es el *disenso*. El disenso no es la confrontación de los intereses o de las opiniones. Es la manifestación de una diferencia de lo sensible en sí mismo. La manifestación política hace ver esto que no tiene razón de ser visto, ello logra un mundo en otro" (1997:111). Esta diferencia encarna una *singularidad* que anula el *sin-lugar* que la policía condiciona. El *disenso* resulta una manera de ser distinta, una experiencia sensible heterogénea.

En este punto, se relaciona con otro concepto que vincula a la esfera de la experiencia directamente: el arte[50]. En tanto *político*, el concepto de arte se separa del de artista, ya que resulta un aparato que puede modificar los modos de ser, de hacer, de ver y de decir en su naturaleza. El arte es independiente de la voluntad práctica del artista en cuanto a que la obra artística puede adquirir una manera de ser distinta, no contemplada por el sujeto productor:

> Hay así una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de la experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa. El efecto del museo, del libro o del teatro reside en las divisiones de espacio y tiempo, y en los modos de presentación sensible que ellos instituyen, antes que en el

[50] "Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible"(2010:65).

Tesis publicada con autorización del autor

> contenido de tal o cual obra. Pero ese efecto no define ni una estrategia política del arte como tal ni una contribución calculable del arte en la acción política.(2010:66)[51]

El arte, en tanto es arte, opera con el mismo mecanismo de la disidencia, puede resultar disensual en determinadas condiciones: "lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma que el arte tiene que ver con lo político"(2011b:33). Así, la seña para que el arte reciba su condición es la de una radicalidad que genera una distorsión en el todo ya dado. Es en esa cualidad que se emparenta con la política:

> Arte y política no son dos realidades permanentes y separadas acerca de los cuales se trataría de preguntar si deben ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como la otra, de un régimen específico de identificación. No hay siempre política, aunque haya siempre formas de poder. De la misma manera, no siempre hay arte, incluso si hay siempre poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza.(2008:36)

La condición del arte, al igual que de la política, resulta, entonces, de la forma de *dividir lo sensible*. Esta división no entiende un antes y un después o un corte definitivo de dos formas de ser. Resulta, solamente, en una manera de ser distinta. Una reorganización no determinada; posiblemente no pensada que plantea una discusión. Formas autónomas que, al vincularse en un efecto común, encarnan su heteronomía. Aquí, más decididamente, la relación existente entre política y arte. A partir de nueva situación, Rancière recupera el valor político de la poética de Flaubert, a la que llama *política de la forma rebelde*. Para él, el discurso del arte por el arte[52], o la idea del arte como

---

[51] Respecto a la literatura en específico, Rancière(2011a) señala: "La política de la literatura no es la política de los escritores. No se refiere a sus compromisos personales en las pujas políticas o sociales de sus respectivos momentos. Ni se refiere a la manera en que estos representan en sus libros las estructuras sociales, los movimientos políticos o las diversas identidades."(15). Esta idea se retomará más adelante.

[52] En Latinoamérica, la corriente modernista de Rubén Darío asentó esta postura artística a finales del XIX hasta las tres primeras décadas del XX aproximadamente. El principal exponente narrativo de esta

Tesis publicada con autorización del autor

autonomía, que encarna la producción del autor de *Madame Bovary*, es político porque "invertía todo un sistema de relaciones entre maneras de ser, maneras de hacer y maneras de decir"(26). El sistema elaborado desde esta perspectiva es el de la "petrificación literaria", poética que Flaubert desarrolla a partir de sus descripciones narrativas. En cuanto a que estas descripciones disuelven jerarquías y logran igualdad, entran en la lógica democrática de la literatura y con ella en la política de la literatura: "el principio de la democracia es una ruptura simbólica: la ruptura de un orden determinado de relaciones entre los cuerpos y las palabras, entre las maneras de hablar, las maneras de hacer y las maneras de hacer"[53](27). No existe conjunción entre su autonomía y una naturaleza comprometida, más bien la autonomía que encarna intercepta un compromiso. "La expresión 'política de la literatura' implica que la literatura hace política en tanto literatura. Supone que no hay que preguntarse si los escritores deben hacer política o dedicarse en cambio a la pureza de su arte, sino que dicha pureza misma tiene que ver con la política"(15). En este sentido, la visión que guardó Onetti con su obra coincide con este nuevo acercamiento: "El escritor está sometido a su compromiso esencial con la condición humana: solo que yo creo que el mensaje se tiene adentro, y sale. La literatura jamás debe ser 'comprometida'. Simplemente debe ser buena literatura"(2009:921). El atributo que se le adjudica, *buena*, a la literatura se traduce en ese efecto de radicalidad, de liberación de toda presión externa que guíe la composición narrativa[54], y que tiene una carga distintiva en

---

corriente en la región del Mar de la Plata fue Leopoldo Lugones; por lo que se puede afirmar que sí hubo influencias directas o indirectas en esta zona literaria.

[53] Rancière(2011a) recupera tres formas de política de la literatura: a) el de la palabra muda, que visibiliza lo no reconocido en el espacio común anteriormente; b) la palabra escrita como síntoma del estado del cuerpo social; y c)la igualdad de temas a partir de la conjunción de ambas formas.

[54] Esta imagen de *outsider* y de una producción auténtica es comentada por Piglia(2009) cuando menciona la imposibilidad de insertar a Onetti en una continuidad del corpus latinoamericano, rechazando a Vargas LLosa y demás críticos que lo catalogan como precursor del llamado *boom* o iniciador de la novela moderna; y las ediciones de autor, de apenas centenares, que el mismo Onetti dirigía en Uruguay y Argentina durante el 70, incluso con el ya relativo éxito y reconocimiento de varias de sus obras. De por

Tesis publicada con autorización del autor

cuanto cumple con su estatuto de arte. Tanto en Flaubert como en Onetti, esta valencia está dada en su estilo narrativo: las descripciones excesivas. No obstante, las descripciones en *LVB* no coinciden con la función que Rancière atribuye a la palabra muda de Flaubert[55]. Mientras que con Flaubert las descripciones permiten el ingreso de los objetos y personajes antes invisibilizados, con Onetti subvierten el orden de la experiencia con que se ha articulado el todo ya dado, lo que resulta en una no correspondencia entre lo que se ordena y el modo de ser. De esta manera, el *disenso* en literatura es un mal cálculo: un personaje demás o una palabra demás que hace fallar la geometría social del discurso del poder.

La falla en la distribución y el cálculo permite el ingreso de todo lo ignorado, lo que se logra a partir de descripciones que no tiene en cuenta la jerarquía, de esas palabras que han sido sacadas de su orden de representación para manifestar otras relaciones: "el defecto del exceso descriptivo es en efecto la oposición de un *todo* a otro. La proliferación realista de los seres y de las cosas […] marca la ruina del tipo de todo que estaba en armonía con la estabilidad del cuerpo social" (65). El exceso de la carga onettiana cumple una forma de desestabilización de la armonía instalada: pronuncia una ruptura, no antes declarada, del cálculo hecho en el reparto de las sensibilidades que ejecuta el aparato policial de la ciudad moderna. Los cuerpos que cuenta se identifican con esos nuevos *sensorium.* Este problema de cálculo y su interpretación en el seno de la politización de la forma narrativa se entiende como un *malentendido literario*, el cual "decididamente no es una cuestión de ambigüedad del lenguaje: es una cuestión de cuerpos y de cálculo"(Rancière 2011a:67). Mediante esta categoría, la poética, en

---

sí, la insistencia de recurrir a Santa María, que podría confundirse con un telurismo, es un aparte de la gran producción urbana que cunde en la nueva narrativa latinoamericana de esa región.

[55] Este concepto también lo aplica a la poética con que Michellet escribe su *Historia de la Revolución francesa* para determinar que la palabra muda es la palabra de las cosas, objetos o sujetos prosaicos que aparece libre de percepción, libre del ejercicio de un dominio sobre ella. (Rancière 1993)

Tesis publicada con autorización del autor

cuanto *estética*, se relaciona con el desacuerdo político, ya que es la manera por la que se desestabiliza el *consenso*, el orden fijo en la asignación de poderes y títulos.

En este momento, recogeré la categoría de *malentendido literario*, en cuanto forma disensual de la composición narrativa y por ende *política*, para leer las dos principales estrategias que, como se desarrolló en el capítulo anterior, articulan y sostienen la *poética de la lentitud y la infinitud*: la imaginación y el barroquismo. Para organizar esta lectura, recurriré a dos lugares comunes de la crítica onettiana para definir cómo puede elaborarse un malentendido interpretativo y con ello un nuevo acercamiento de las desproporciones en el cálculo de la lógica demás que se discute.

Relectura de lugares comunes en la crítica onettiana: su escapismo y su dificultad

En primer lugar, la crítica que relaciona la literatura de Onetti con una intención escapista es tan amplia que se ha convertido en un referente inmediato en varios estudios de sus obras. Gran parte de estos convergen en un punto común: el aparato imaginativo(ensoñaciones, desplazamientos mentales y fantaseos hacia otros lugares) parte de la realidad inmediata del personaje para retornar a ella de un modo directo o indirecto-corregida o distorsionada-, pero siempre la misma (Komi 2009; Prego y Petit 181; Verani 2009). Una anécdota, comentada por Aínsa, puede ahorrar explicaciones y acercar la discusión de modo más directo:

> En cierta ocasión se acusó a Onetti de "negarse al mundo" y que su literatura "era un reflejo muy claro de su forma de vida" y sus personajes "estaban desconectados de la realidad y se movían en un mundo distorsionado". La respuesta del escritor estuvo corroborada por lo mejor de su obra novelesca: "Primero tendría que preguntarle por qué

Tesis publicada con autorización del autor

cree que su realidad es la realidad. Mis personajes están desconectados con la realidad de usted, no con la realidad de ellos.(1970:126)

Fernando Aínsa reproduce este hecho con la intención de aproximar al autor con un idealismo que concibe la variabilidad del concepto de realidad para justificar la validez de otras realidades narrativas(Santa María, Esbjerg y demás ensoñaciones)y con ellas escapar de su contexto[56]. Es en este punto que el proceso de creación literario en Onetti es tomado como una fuga, una válvula de escape del mundo que ha devenido en asfixiante y opresor, y con ella, la salvación(Aínsa 1974; Prego 1981; Caballero Bonald 2005; Verani 1981; Vargas Llosa 2008). Sin embargo, pienso que la respuesta de Onetti puede ser leída desde otro ángulo.

Lo que intenta decirle a su interlocutor es que sus personajes no se encuentran sujetos a la univocidad que el capitalismo, a través de la idea de modernidad como progreso, impone, sino a la libertad de su individualidad. Lo que se esconde detrás de la respuesta es la discusión del sentido común, del *consenso.* Esto quiere decir que ellos, sus personajes, viven el *disenso* político, experimentan una realidad(espacio-tiempo) de acuerdo a su realidad problematizada. Así, el quehacer literario, expresado en las formas de imaginación o ensoñación, no debe ser entendido como fuga o escape en sus novelas, sino como la puesta en jaque de toda aceptación, la forma de expresar su diferencia. Es lo que expresa Komi en su estudio respecto a la función de la ciudad en la narrativa del autor: "La imaginación y, por consiguiente la ficción, aparece como un medio de corregir la vida real"(2009:23). La vida real es la que produce las experiencias normales de las que los personajes se apartarán y su corrección será plantear otra posibilidad. La aritmética se subvierte a partir de la suma total más una individualidad que corresponde

[56] Aínsa continúa: "De estas declaraciones se desprendía un hecho claro de su obra: no hay una sola realidad objetiva única, sino tantas realidades como subjetividades son capaces de percibirla. El esquema es nítidamente idealista, no adimitiéndolo Onetti de otro modo. El mundo de la creación necesita siempre de ese distingo con el mundo presuntamente real para acceder a la categoría de artístico"(126).

Tesis publicada con autorización del autor

a la lógica agregada. La geometría del discurso pierde proporción y con esto homogeneidad. Esto supone el error de un cálculo en las distribuciones. Desproporción que se encarna en la naturaleza de su poética: "En *La vida breve* sentimos que Onetti nos propone no la vida misma, sino más bien lo que no sería demasiado erróneo llamar el álgebra de la vida"(Saer 2014).

De igual manera, quienes defienden la idea de la literatura como fuga, acercan la imagen del autor como dios para crear y dominar espacios alternativos[57]. Sin embargo, esta idea también necesita ser problematizada. La imaginación no es una estrategia literaria que utiliza el frustrado escritor Brausen en sus "guiones mentales"(ya que nunca llega a escribir libreto alguno); aparece como una estrategia que subvierte la lógica que articula el mundo capitalista y la misma que sostiene la arquitectura barroca de su poética. Así, Brausen también encuentra cómo la Queca, prostituta ya vieja, puede subvertir la imposición de una experiencia unívoca: "Admiré su capacidad [de la Queca] de ser dios para cada intranscendente, sucio momento de su vida; envidié aquel don que la condenaba a crear y dirigir cada circunstancia mediante seres míticos, recuerdos fabulosos, personajes que se convertirían en polvo ante el amago de cualquier mirada"(Onetti 2007:193). No solo quienes se encuentren afín a la actividad literaria pueden subvertir el ordenamiento capitalista, el reparto impuesto, sino que supone una forma común de quienes no tienen parte y deciden tomar parte del todo. Si en la estrategia moderna, toda capacidad queda regulada por el aparato policial en pos de la homogeneidad, la Queca es capaz de *dirigir cada circunstancia*, lo mismo que Brausen, a través de Arce y Díaz Grey, a través de cada ensoñación, a través de su imaginación: "el individuo tiene un poder. Tiene un poder de decir una palabra, poner un adjetivo,

[57] "El novelista es creador de mundos se ha dicho, pero ahora hay que añadir de mundos diferentes, porque en esa diferencia radica el mérito del creador" (Aínsa 1970: 79). En esta cita, Aínsa concreta una larga tradición que exalta el genio del autor como dios y que recorre desde el barroco hasta el siglo XX, explicitado en *Arte Poética* de Huidobro.

Tesis publicada con autorización del autor

modificar un destino. Eso le pasa a un pobre desgraciado como Brausen, hasta que descubre su poder"(Onetti 2009: 970). Entonces, de forma general, la imaginación significa una herramienta de poder, posibilidad de subversión. De otro modo, de forma particular, la poética misma de esta narración comporta una estrategia transgresora.

El segundo lugar común que la crítica ha logrado fijar es asociar un grado de dificultad, incluso de deficiencia[58], a la lectura de la prosa onettiana; no obstante, de esta misma idea puede entreverse un valor político. Cuando Luchting, para el prólogo de la reedición de *Los adioses* en 1970, expresa: "A Onetti todo el mundo le teme. Al menos es esta la impresión que me causa la lectura del magro número de estudios, reseñas e intentos de análisis de sus obras. Yo, lo admito, también tengo cierto miedo a 'meterme con Onetti'; es tan complicado, tan hermético"(Onetti 1985:11), lo que ocurre es un malentendido. La visión de esta lectura(*complicada*, *hermética*)[59] es precisamente la declaración de que no se está leyendo a Onetti, sino que se realiza una lectura de otra lógica, otro régimen: de la representación[60]. No satisface lo que se espera del comportamiento de la novela[61]. De hecho, esta imposibilidad de ligarse a la tradición

[58] Vargas Llosa reseña dos críticas sancionarias con respecto al estilo onettiano: la de Anderson Imbert y la de Luis Harrs. De ambas, considero que la de Harrs se acerca a la mezquindad: "descuidado, de largas y contorsionadas oraciones faulknerianas, que, a causa de un exceso de amaneramientos imitados-intrínsecas cláusulas pleonásticas, kilométricas redundancias adjetivales, cae a veces en el puro firulete, en la pura aparatosidad"(citado en Vargas Llosa 2008:113). No obstante, en este punto radica el mejor valor de Onetti.

[59] Este punto ya ha sido reseñado en la Introducción de este trabajo. Ver nota 2.

[60] Acerca de la recepción de un objeto artístico, Rancière establece tres regímenes por las cuales este modula su modo de ser: a) Régimen ético: expresa un fin utilitario para conocer el modo de ser de la colectividad y dirigirlo; b) Régimen representativo: el arte se identifica a partir de la valoración de la *mímesis* en cuanto a *poiesis*. Se convierte en un complemento de la vida social en cuanto representación; c) Régimen estético: se considera el modo de ser de la obra y de su asimilación sensible. Plantea estrategias de estructuración de la experiencia sensible que suspenda los fines representativos para equiparar el arte con la vida cotidiana. De acuerdo con ello, sostengo que esta poética es estética en la medida en que suspende las coordenadas de articulación de la experiencia para plantear otras distintas.

[61] Al contextualizar la novela, tenemos que los dos polos de referencia narrativa de la época, Boedo y Florida, destacan el contenido o la forma. El primero elabora la forma pura de temas metaliterarios, pero de la poesía; el segundo moviliza temas sociales que permitan agencia de los temas que permanecen

Tesis publicada con autorización del autor

vigente del Río de la Plata, sepultará la novela en la crítica durante algunas décadas: "Poniéndose al margen de la querella entre realistas y fantásticos, *La vida breve* no es ni una cosa ni la otra; en vez de representar la supuesta realidad exterior, la instrumentaliza, la fragmenta y la distorsiona, pero los tópicos fantásticos le son también indiferentes por estar quizá ya saturados de sentido"(Saer 2014).

Para entender cuál sería la función de su "dificultad", hace falta darle una media vuelta de tuerca más. A la manera de Villoro: "Se puede reprochar a Onetti la lentitud de las descripciones, el acercamiento con lupa a utensilios menores; sin embargo, es ahí donde juega sus cartas fuertes […] hizo del lenguaje y la observación en proximidad extrema su apuesta más alta. Su voz narra entre las cosas y entre los personajes"(2005: XCII). Es precisamente en esos atributos donde reside el mayor valor de la práctica onettiana. La estrategia barroca es lo que produce ese efecto de pesadez y dificultad que se le reprocha, y es precisamente el efecto de distorsión, de disidencia de la experiencia de la *poética de la lentitud y la infinitud*. Su lectura permite el ingreso de otra forma de experiencia en el lector[62]. Es el *narrar entre*. La no correspondencia entre lo que debería representarse y lo que se representa: el error de cálculo entre la historia de las acciones y la narración en el relato: la no correspondencia entre el tiempo de la historia

---

invisibles. Más adelante, Borges impondrá la visión de la economía narrativa. Así, Onetti, a través del narrador Jorge Malabia de *Para una tumba sin nombre*, expresará, años luego(1959), que su poética no encaja en lo que se exigía para ser "buen" narrador: "Es una mal narrador- pensé con poca pena-. Muy lento, deteniéndose a querer lo que ama, seguro de que la verdad que importa no está en lo que llaman hechos" (2008:57).

[62] Para Piglia, lo difícil de Onetti radica en tres puntos. El primero refiere a su rechazo por alinear su obra con la denuncia social, a pesar de respaldar ciertas causas sociales; el segundo, a su narrativa, ni periodística ni enteramente literaria; y el tercero, a la relación con el lector y la no conclusión de las historias(Dieleke 2009:119). Para Piglia, la forma onettiana de narrar es política en cuanto a que no cierra una obra; trabaja sobre la incertidumbre del lector: "él hace algo que es un gesto que yo lo vivo como políticamente muy decisivo, y es que Onetti no cierra la conclusión nunca. El final es el que decide el sentido. Y los de él son siempre indecisos"(122). Para mí, lo político no implica un papel participativo del lector en el relato, sino que me interesa cómo este se interroga sobre otras posibilidades de ser en las coordenadas espacio-temporal, el efecto que tiene en el reacomodo de su experiencia a partir de la lectura de esta particular forma de narración. En todo caso, resalto la idea de que Onetti, en sus historias, no impone un sentido: prefiere lo abierto a lo unívoco.

Tesis publicada con autorización del autor

y el tiempo de la narración, la falla en el espacio que las palabras ocupan en el relato y lo que la secuencialidad de las acciones demandaría. El exceso, el desborde que no coincide con el orden poético clásico que prioriza la *mímesis*. Donde se lee saturación de las palabras, es el despliegue discursivo de quien ha desbordado la asignación de roles para tomar tiempo en expresar sus emociones, sus deseos y subvertir la celeridad que le impone el tiempo del trabajo, el ritmo de la ciudad moderna. Cuando se lee saturación de palabras, es el despliegue del barroquismo que pliega espacios dentro de espacios pletorizados, llenos: la imaginación actuante que ensancha habitaciones cerradas, ciudades llenas, mediante los verbos condicionales y otorga la experiencia al lector de una multiplicación espacial que posibilita la sensación de infinitud, de ausencia de límites: "Ciertos momentos donde su escritura alcanza precisamente ese momento de quiebre idiomático y estético, mediante flujos barrocos. Creo que en la articulación de esos desplazamientos es donde la lengua Onetti se establece, donde construye una manera otra de intelección con el universo"(De Cuba 2011). Las descripciones, los retratos, la inmovilidad que genera esta prosa barroca subvierte la experiencia sensible de la modernidad del lector y genera *esa manera otra de intelección con el universo.*

Su barroquismo descubre los mecanismos por los que la lógica moderna imprime en las subjetividades la idea de lo unívoco[63]: "Frente al terrible sentido único ideológico transmitido por un estilo que pretendía ser universal [el moderno], el barroco ha devenido un valor refugio, plural, de la singularidad […]; lo barroco es entonces lo irracional, lo insensato, la disidencia, que devienen subversivos"(Pellegrín citado por Chiampi 2000:43). Este desvelar lo hace mediante la arquitectura de la novela, que exhibe los mecanismos de la ficción y la mecánica misma de su constitución, para poner

[63] "la gente cree que está condenada a un alma, a una manera de ser. Se puede vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas"(Onetti 2007:123).

Tesis publicada con autorización del autor

en discusión y reacomodar los órdenes de sensibilidad, y emerger como válida esa nueva experiencia espacio-temporal de la inmovilidad y la infinitud: "En *La vida breve* se narra la ausencia de un centro, es decir en el despliegue de la narración no hay lugar para una entidad presente única, un punto fijo, sino que el centro es una función, una especie de vacío en el que proliferan las sustituciones"(Ferro 2011:225). La falta de centro expresa un espacio quebrado que permite la sucesión infinita[64].

Hasta este punto, se ha relacionado la *poética de la lentitud y la infinitud* como la expresión que articula la narración de las estrategias imaginativa y barroca en *LVB.* Es la estructuradora del relato de Brausen y la que soporta el cómo su percepción de mundo y realidad varía sustancialmente en tanto que es una expresión singular. Siempre que sea una singularidad, esta se propone como una lógica demás y, por ello, deviene política. Sin embargo, aún falta explicar su relación como experiencia social.

Experiencia individual como experiencia social

En la teoría de Rancière, la autonomía-sensible- del arte, en cuanto singularidad, no termina por explicar cómo modificaría el orden social. La condición por la cual la singularidad se convierte en una expresión social radical (el cómo la experiencia individual puede modificar la experiencia social) debe entenderse, en *LVB*, en función a

[64] Respecto a la función del barroquismo en la generación de sensación de infinitud, Saer comenta que se logra a partir de el *myse en abyme* ficcional: "Si tenemos en cuenta que lo que estamos leyendo es un relato de ficción, construido con las pautas habituales(aunque estilísticamente singulares de Juan Carlos Onetti) de la representación realista, comprenderemos hasta qué punto esa ficción en la ficción es un regreso al infinito del que resulta imposible ignorar la filiación barroca"(Saer 2004). Nuevamente, la infinitud se entiende como la generación de un espacio que carece de la idea de límites. Esta filiación espacial de la poética onettiana se relaciona con la idea de vacío del espacio narrativo.

Tesis publicada con autorización del autor

la interacción que establece el narrador con su ciudad, y la particularidad de su forma de representarla.

De acuerdo con ello, Ludmer relaciona la poética del autor, en su conjunto, como una experiencia que parte de una fractura: “para que en Onetti haya relato debe ocurrir, en su comienzo, algún tipo de escisión o rajadura”(2009:27). El suceso que modifica la forma de experiencia con el mundo, o su modificación en el cómo percibe y estructura el mundo, ocurre para Brausen con la ablación de mama de Gertrudis, lo que le hace pensar/repensar su experiencia con ella, y su experiencia temporal-espacial con la sociedad en la que se encuentra.

> Entonces descubrí que yo había estado pensando lo mismo desde una semana atrás, recordé mi esperanza de un milagro impreciso que haría para mí la primavera. Hacía horas que un insecto zumbaba, desconcertado y furioso entre el agua de la ducha y la última claridad del ventanuco. Me sacudí el agua como un perro, y miré hacia la penumbra de la habitación, donde el calor encerrado estaría latiendo. No me sería posible escribir el argumento para cine de que me había hablado Stein mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado, sin forma ahora, aplastándose sobre la mesa de operaciones como una medusa, ofreciéndose como una copa. No era posible olvidarlo, aunque me empeñara en repetirme que había jugado a mamar de él, de aquello. Estaba obligado a *esperar*, y la pobreza conmigo. *Y todos*, en el día de Santa Rosa, la desconocida mujerzuela que acababa de mudarse al departamento vecino, el insecto que giraba en el aire perfumado por el jabón de afeitar, *todos los que vivían en Buenos Aires estaban condenados a esperar conmigo, sabiéndolo o no*, boqueando como idiotas en el calor amenazante y agorero, *atisbando la breve tormenta grandilocuente y la inmediata primavera que se abriría paso desde la costa para transformar la ciudad en un territorio feraz donde la dicha podría surgir, repentina y completa,* como un acto de la memoria. (Onetti 2007:16)Las cursivas son mías.

Tesis publicada con autorización del autor

La poética de la lentitud y la infinitud es la forma de representar esta experiencia, de esta *espera.* La experiencia sensible de Brausen se proyecta hacia el *todos los que vivían en Buenos Aires*[65] y todos los que viven en una ciudad moderna. La modificación sensible individual, implica, a su vez, un modificación sensible social. Esto es: el *reparto de lo sensible* de Brausen compone un elemento político que alcanza la experiencia social. Respecto a la relación entre la experiencia individual de Brausen con la social de Buenos Aires, debe entenderse cómo el elemento del pasado irrumpe en este reordenamiento. Para ello, la teoría de Benjamin será de gran utilidad.

El pasado en Benjamin

La obra de Walter Benjamin puede considerarse como la organización de una resistencia contra el desenfreno de la modernidad y la barbarie producida por esta. A partir de las formulaciones en torno al materialismo dialéctico[66] como sistema de saber, le adjudica una estrategia que, a pesar de no lograr concluirla plenamente[67], le permitirá redimir[68] la historia, y la presencia del hombre en la historia. Para él, esta estrategia es el materialismo histórico. Su cercanía al materialismo le otorgará la visión marxista de la sociedad por clases en torno a un poder: los dominadores y los dominados. Por ello, plantea que la historia, en su definición más canónica, es la historia de los vencedores,

[65] Es curioso el verbo en pretérito imperfecto si se considero que la novela es narrada en presente.

[66] Susan Buck-Morss señala que la filiación del pensamiento de Benjamin con el materialismo dialéctico viene por su relación con Adorno, mientras que su afiliación con la idea del compromiso político viene de su contacto con Brecht (2011:99). De esta doble influencia se genera un método de análisis y una propuesta particulares.

[67] Benjamin fallece en 1940 en una frontera francoespañola cuando intentaba huir de la persercución judía por parte del nazismo alemán(Benjamin era judío). *Las tesis de filosofía de la historia* constituyen el último texto que escribe y se le consideran una introducción teórica metodológica de una obra más amplia, la cual ha sido publicada con el título *El libro de los pasajes,* fragmentos o aforismos que contienen la guía conceptual de lo que sería el estudio de historia socio-cultural de cómo se constituyó la modernidad, caracterizada en la ciudad de París.

[68] Se ha hecho notar el que Benjamin utilice categorías teológicas a la par que materialistas, sistemas ideológicos aparentemente irreconciliables. Al respecto, puede consultarse Villena(2003).

Tesis publicada con autorización del autor

de quienes tienen el poder, y que esta responde a una mentalidad que concibe el tiempo como una sucesión lineal de instantes en una dirección única: el mito del progreso. De esta manera, el tiempo no es natural, sino que resulta una construcción histórica social que limita la imaginación de las personas a una repetición de una misma forma, dada por quienes ostentan el poder; por tanto, al ser una artificialidad, puede ser modificada. Esto significa que su discusión se plantea en torno a cómo ha sido contada la historia y la necesidad de reformular ese sistema para que puedan entrar quienes han sido excluidos de ella: "Aquí se trata de disolver la 'mitología' en el espacio de la historia. Lo que desde luego solo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente de lo que ha sido"(2005:460). El materialismo histórico se sostiene en regresar el pasado en el presente para repensarlo de una forma no avisada antes: "con desplazar el ángulo de visión(¡pero no la escala de medida!) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así *infinitum*, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente"(462). Desplazar el ángulo de visión significa adoptar otra mirada a los hechos ya pasados para modificar el presente, por esta razón su necesidad. El materialismo histórico, a diferencia del historicismo, debe trabajar constructivamente en lugar de aditivamente[69]; es decir, no debe señalar una secuencialidad lineal de los hechos, sino una temporalidad no lineal que permita el ingreso del pasado en el presente para modificar el futuro. En cuanto la historia es una imposición lógica desde una perspectiva unívoca asociada con el poder, subvertir la lógica de organizar la misma significa la generación de un *disenso*. Así planteada, la propuesta teórica de Benjamin sobre la función reactiva del pasado y la *poética de la lentitud y la infinitud* trabajada por Onetti tienen una estrechez relacional en cuanto a que la última resulta una propuesta constructiva de una nueva

[69] "[la historiografía]Su procedimiento es el de la adición: proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío"(2007:74).

Tesis publicada con autorización del autor

forma de experiencia sensible de coexistencia entre el tiempo de la modernidad, caracterizado por el trabajo, con una temporalidad ralentizada, propia de un antes. El tiempo pasado no es pensado como ruina o vestigio[70], sino como elemento dador de una nueva forma de experiencia en el terreno de las nuevas ciudades, de la ciudad naciente que es Buenos Aires.

Para Benjamin, el sentido histórico no se elabora por el condicionamiento de la economía en la formación cultural, sino en el sentido de una imagen sumergida en una forma inconsciente en la que se disuelve toda continuidad temporal(Buchenhorst 2009: 22). La *imagen dialéctica* supone el instrumento que señala su estrategia histórica, ya que no plantea un discurrir, lo que reduciría la secuencialidad de los hechos históricos a una relación de causa-efecto; de otra forma, es una discontinuidad:

> No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen, en discontinuidad-Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. (Benjamin 2005: 464)

La discontinuidad de la imagen dialéctica permite desestabilizar el tramado histórico habitual, el cual será asociado con la historiografía, el orden dominante, o, para esta investigación, la experiencia que la modernidad impone. A partir de la introducción de una *imagen dialéctica*, puede pensarse el presente históricamente, ya que "La imagen

[70] Benjamin, en la tesis IX, recurre al cuadro de Klee, *Angelus novus* para elaborar una imagen metafórica del acontecer del materialismo histórico, caracterizado por la figura del ángel, en el tiempo del progreso con respecto al pasado, tomado como ruina: "él[ángel, materialismo histórico]ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. Esta tempestad[progreso] lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hasta el cielo"(70). Esta imagen celestial comprende la redención del pasado, a partir de su potencialidad mesiánica, desencadenante de una interrupción del *continuum*.

Tesis publicada con autorización del autor

dialéctica es […]el fenómeno originario de la historia”(476). En *LVB*, hay sí una imagen dialéctica, pero de una manera particular, ya que es una imagen del pasado de Brausen, una que no supone una continuidad con la ablación de mama de su esposa, pero de la cual se apropiará la experiencia para reformular su experiencia en la ciudad de Buenos Aires: “Estaba, un poco enloquecido, jugando con la ampolla, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos. Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo”(23). La visita de Brausen a Santa María aparece como una imagen detenida, pero potencial en la medida de la experiencia de goce que le significó y ahora puede significar. En esta sola imagen, el pasado se contiene en su función más radical para modificar la continuidad catastrófica[71] de una vida vacía, infeliz. En la novela no se recrea ese viaje. La rememoración[72] de esta ciudad, visitada otrora, le permitirá subvertir la experiencia que le impone la mentalidad moderna, pero a modo de formulación de retratos inmóviles, que no suponen imágenes del pasado, sino imágenes que potencian la introducción de una experiencia pasada, una ya conocida, en el orden de la experiencia de la ciudad moderna(Buenos Aires en los 40’s). Es decir, Santa María supone una imagen dialéctica que apoyará la estructuración simbólica de un nuevo orden luego de la ruptura de los órdenes sensitivos de la realidad, a través de la ralentización y expansión espacial de la nueva distribución. Entonces, se puede hablar

[71] Buckenhorst cita a Benjamin para explicar la idea de progreso como catástrofe: <<el concepto de progreso se funda en la idea de catástrofe. Pues, si todo ‘sigue así’, es la catástrofe(GS I/2, 683). La continuidad es catastrófica, porque arrasa la atención histórica, porque desatiende el contenido semántico del pasado y del antepasado y no lo usa para las soluciones(revolucionarias)actuales>>(2009:19).

[72] Benjamin, sobre la rememoración y su función en la vuelta del pasado al presente, anota: “La rememoración puede hacer de lo inconcluso(la dicha) algo concluso, y de lo concluso(el dolor) algo inconcluso” (2005: 473). Si se toma en consideración que la teoría de este autor entiende la “historia oficial” como un elemento concluido y solo el pasado puede volver a discutir ese cierre; entonces, la vuelta al pasado, rememoración, puede modificar dolor en dicha. Claramente se puede entender la importancia de leer esta novela a partir de esta teoría.

Tesis publicada con autorización del autor

de una *imagen dialéctica* en la obra si se toma en cuenta que se presenta como una imagen discontinua del pasado en el presente de Brausen que modificará el cómo vivirá su presente y futuro, pero no supondrá el elemento que desestructurará su organización simbólica de experiencia, ya que esa función la cumple, en la novela, la amputación de Gertrudis.

Para retomar la relación entre la posibilidad de una experiencia alterna como *disidencia* y el pasado en la novela, la Tesis II de Benjamin es clara sobre la relación que tiene-debe tener-el presente con este:

> (…) que la imagen que albergamos de la felicidad está profundamente teñida por el tiempo al que, definitivamente, nos ha remitido el decurso de nuestra existencia. Felicidad que pueda despertar en nosotros envidia solo la hay en el aire que hemos respirado, con personas con las que hubiéramos querido hablar, con mujeres que hubieran podido entregársenos. En la idea de la felicidad, por decirlo de otra manera, resuena inalienable la de la redención. Con la idea de pasado, que la historia hace asunto suyo, ocurre lo mismo. El pasado lleva en sí un secreto índice que lo remite a la redención. (Benjamin 2007:66)

En este punto, la *disidencia* que constituye la *poética de la lentitud y la infinitud* significa la incursión del pasado, el tiempo y espacio de la ciudad de provincia, en el presente. La incursión de los núcleos proliferantes mediante sus pliegues en forma de retratos inmóviles y espacios detenidos en la experiencia subjetiva de Brausen componen la simultaneidad y la nueva experiencia sensible del individuo frente al mundo: *"la breve tormenta grandilocuente y la inmediata primavera que se abriría paso desde la costa para transformar la ciudad en un territorio feraz donde la dicha podría surgir, repentina y completa"*[73]. En relación con la premisa de Benjamin, la felicidad se asocia

[73] En esta cita puede leerse un paralelismo metafórico de alta intensidad con respecto a cómo se caracteriza el tiempo. Benjamin asocia el tiempo de progreso, de la modernidad, como una tempestad: "Tal tempestad es lo que llamamos progreso"(2007:70); y Onetti asocia la renovación con la de una *breve*

Tesis publicada con autorización del autor

con la idea del pasado. La novela de Onetti es una exploración del hombre por la búsqueda de un espacio para la felicidad en la vida cotidiana. No constituye en sí la búsqueda y el significado de la felicidad, lo cual para Onetti queda claro(la literatura en todas sus expresiones y procesos: imaginación, lectura y escritura, y la fruición que de ella se produce), para Brausen será la plenitud: el llenar el vacío del cuerpo de Gertrudis con el cuerpo de la Queca y Elena Salas, el vacío que genera su rutina con un "algo diferente", que podría ser la escritura del guión de cine; sino más bien la interrupción de un presente, abrir una grieta y reformular el *continuum*, para que suceda un espacio para la felicidad. Es una forma de *carpe diem* que se contextualiza en el tiempo del trabajo, ya que Brausen hace su vida más llevadera, intenta su salvación, a partir del juego imaginativo de otro tiempo y otro espacio en el tiempo y el espacio en el que vive. No pretende una reorganización *ex nihilio*, sino un reacomodo de los órdenes establecidos para permitir el ingreso de la valoración de lo que le importa.

> Pero, a pesar del fracaso, no me era posible desinteresarme de Elena Sala y el médico; mil veces hubiera pagado cualquier precio para poder *abandonarme*, sin *interrupciones*, al hechizo, a la absorta atención con que seguía sus movimientos absurdos, sus mentiras, las situaciones que repetían y modificaban sin causa; para poder verlos ir y venir, girar sobre una tarde, un deseo, un desánimo, una y otra vez; para poder convertir sus andanzas en torbellino, apiadarme, dejar de quererlos, comprobar, mirando sus ojos y escuchándolos, que empezaban a saber que estaban afanándose por nada.(167)Las cursivas son mías.

En este sentido, el tiempo del progreso no le permite *abandonarme*, sin *interrupciones*; por ello, se plantea un cuestionamiento de lo que debe(ría) procurar la organización social de la ciudad en la que se encuentra inserto. Se traduce en el cuestionamiento de la modernidad, caracterizado por el dinamismo siempre adelante del progreso, por la

---

tormenta. En ambas situaciones, el viento aparece como un elemento de cambio: destructivo cuando se asocia con la experiencia moderna y constructivo cuando se relaciona con el pasado.

Tesis publicada con autorización del autor

interrupción de un "salto de tigre"[74] del tiempo de la ciudad de provincia, más bien lento y, muchas veces, estático. Además, también existe un cuestionamiento del orden espacial en el cual las personas viven/conviven en/con el exceso, seña de la ciudad moderna, para replantear la posibilidad de otros espacios, donde la experiencia sea distinta.

La poética de la lentitud y la infinitud contiene un potencial político en cuanto reordena la experiencia sensible de la modernidad. Significa la representación de un *disenso* que(pretende) reordena(r) el todo ya establecido. Cuestionar el reparto a partir de una experiencia temporal conocida anteriormente, ingreso que se problematiza en la forma de articulación narrativa del relato, supone el retorno de un antes en el presente que obliga a repensar la organización temporal-espacial naturalizada. Con ello, el carácter político de la obra se contiene en la medida de cómo se organiza la experiencia del hombre en su entorno y si esta le permite hacer lo que le suponga importante, o le dé el pase a la felicidad.

[74] En la tesis XIV, con respecto al *Jetzzeit*, Benjamin anota:"La moda tiene el sentido de lo actual, dondequiera que sea que lo actual viva en la selva del pasado. La moda es un salto de tigre al pasado".(73). En este sentido, la experiencia de la ciudad de provincia, el antes, en la experiencia de la ciudad moderna constituye también un salto de tigre, que permite un "tiempo actual", que es pleno.

Tesis publicada con autorización del autor

CONCLUSIONES

En un primer momento, se ha determinado que el cambio de la infraestructura económica (de rural a industrial-capitalista), durante las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX en Latinoamérica, produjo una modificación en la superestructura social que caracteriza una experiencia mundo radicalmente distinta. El paso de una sensibilidad premoderna, caracterizada por la lentitud y la no limitación espacial, al vértigo del dinamismo y la clausura territorial de la modernidad desencadenó un estado de emergencia: la ruptura de la psiquis del hombre latinoamericano de un modo imprevisto. A partir de esta nueva realidad, se produjo un discurso, aunque minoritario, que reclamaba el regreso a una forma social pasada en esferas letradas del ensayo y la literatura. A la par, el arte aportó representaciones de una nueva tradición urbana que centraliza el problema de la ciudad y la experiencia de las personas con ella. Se ha visto que esta forma dicotómica campo-ciudad ha constituido una base para medir las experiencias del sujeto en la tradición occidental desde la época clásica hasta la vida moderna. La obra de Onetti se inscribe en esta corriente desde su primera novela corta de 1933. A partir de *La vida breve* (1950), cuestiona con mayor intensidad la forma y las funciones del arte de la escritura hacia la apertura de nuevas posibilidades. La elección de un estilo barroco no es arbitraria, ya que resulta una manera de hacer ser históricamente recalcitrante. Este estilo tiene una organización interna sumamente elaborada en esta novela.

Con ayuda del modelo estructuralista de Gérard Genette, se ha analizado la interacción de las categorías de narración, historia y relato para determinar que existen asincronías caracterizadas en pausas descriptivas a modo de cuadros estáticos, o más lentos al menos, como mecanismo de ralentización del relato. Este rasgo se ha tipificado como

Tesis publicada con autorización del autor

extensivo en el estilo onettiano luego de *La vida breve* y, de forma muy esporádica, en la producción anterior a esta. En simultáneo, se ha puesto en diálogo esta caracterización con las teorizaciones del Barroco de Carpentier y Deleuze en cuanto a las categorías de núcleos proliferantes y pliegues. De esta manera, la estructuración de la novela se organiza por núcleos proliferantes que actúan en los niveles diegético y metadiegético, y reordenan las relaciones entre las categorías de narración, historia y relato de la *La vida breve*.

Hemos dicho que el barroco onettiano reelabora la tradición literaria urbana de modo directo. A partir de su forma, se proyecta como una *poética de la lentitud y la infinitud* que impacta reactivamente en la subjetividad del sujeto moderno; por ello, es estética.
En cuanto a que se ha distinguido una significación de la categoría *estética* como una expresión disensual en el marco de la teoría de Jacques Ranciére, se ha establecido que esta poética narrativa es *política*. Polemiza la viabilidad de lo que se ha impuesto como verdad. Con ello desestabiliza el mito del progreso, entendido como la apariencia de un desarrollo humano siempre adelante. Este carácter contestatario de su forma nos ha permitido determinar que resulta una poética política en tanto que cuestiona el ordenamiento de la lógica sensible que la modernidad, a través de la dinámica del capitalismo, ha impuesto como vía a la satisfacción y la felicidad. Para ello, Onetti reelabora las funciones de la literatura para crear una forma disidente que discute la distribución y el cálculo de los cuerpos y las palabras. En este sentido, se ha podido determinar que las críticas elaboradas que desestiman su estilo narrativo pueden ser leídas desde otro contexto como radicalidades. La imaginación, que aparece como eje dinamizador y en constante desplegamiento y replegamiento, se puede leer como una estrategia de subversión de la lógica que articula el mundo moderno y capitalista. De

Tesis publicada con autorización del autor

igual forma, la supuesta dificultad de su lectura es el efecto de distorsión actuante de la experiencia disidente de esta poética que subvierte la intelección del tiempo y el espacio. Mediante un exceso de núcelos imaginativos que se despliegan y repliegan, ralentiza la experiencia temporal de Juan María Brausen. Mediante el exceso de técnicas barrocas y operaciones sintácticas, pretende la creación de otro espacio distinto al de la ciudad de Buenos Aires dentro de ella y fuera de ella (Santa María). La germinación de esta ciudad imaginaria devuelve la posibilidad de una experiencia más humana, abre la oportunidad a la persona a la experiencia de la vida y la felicidad. Ingresa la discusión de otras mentalidades posibles. La experiencia del pasado es la llave que posibilita todo esto. Santa María interrumpe la homogeneidad a través del reconocimiento de otra forma más, la cual recupera la organización sensible de la ciudad de provincia. Su presencia plantea la necesidad de reconocer que lo que el hombre moderno vive en Buenos Aires industrializada no es la única forma de vida.

De esta manera, podemos decir, finalmente, que la poética onettiana de *La vida breve* y demás narraciones con este estilo, contrario a lo que se ha dicho hasta el momento en la crítica literaria, es una poética política.

Tesis publicada con autorización del autor

BIBLIOGRAFÍA

- **ADAMS, M.**

  1975 *Three authors of alienation. Bombal, Onetti, Carpentier*. Austin: Institute of Latin American Studies.

- **AÍNSA, Fernando**

  1970 *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa.

- **BAILEY, Moira**

  1998 *El sueño y la locura en la narrativa de Juan Carlos Onetti.*

- **BENJAMIN, Walter**

  2005 *El libro de los pasajes.* Madrid: Akal.

  2007 *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar ediciones.

  2010 *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados. pp. 59-96.

- **BUCKENHORST, Ralph**

  2009 "Mesianismo y vida cotidiana. Caracterizaciones del pensamiento de Walter Benjamin". Prólogo a BENJAMIN, Walter. *Estética y política.* Buenos Aires: Las cuarenta. pp. 9-30.

- **CARPENTIER, Alejo**

  2002 *"Lo barroco y lo real maravilloso"*. En *Ensayo cubano del siglo XX*. Antologado por Hernández, R. y Rojas, R. pp.333-356. México: Fondo de Cultura Económica.

- **CHIAMPI, Irlemar**

  2000 *Barroco y modernidad.* Mexico D.F: Fondo de Cultura Económica.

- **CUETO, Alonso**

  2009 *El soñador en la penumbra.* México: Fondo de Cultura Económica.

- **CURIEL, Fernando**

  1984 *Onetti: calculado infortunio.* 2° edic. Puebla: Premiá editora.

- **DE CUBA SORIA, Pablo**

  2011 "Barroco y deseo en Juan Carlos Onetti" en Otro Lunes. *Revista hispanoamericana de cultura*. Hemeroteca. año 5. núm. 18. Mayo. Consulta: 8 de junio de 2015.

  http://otrolunes.com/archivos/16-20/?hemeroteca/numero-18/sumario/este_lunes/barroco-y-deseo-en-juan-carlos-onetti.html

Tesis publicada con autorización del autor

- **DELEUZE, Gilles**

  1998 *"El pliegue. Leibniz y el Barroco"*. Barcelona: Paidós.

- **DIELEKE, Edgardo**

  2009 "En Santa María no pasaba nada. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti". *Letral*, n° 2. Consulta: 30 de abril de 2016. www.proyectoletral.es/revista/descargas.php?id=36

- **FERRO, Roberto**

  1998 *El lector apócrifo.* Buenos Aires: Ediciones de la flor.

  2011 *Onetti/ la fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María.* Buenos Aires: Corregidor.

- **GARULLI, Liliana**

  1998 *El treinta: una década en transición*. Buenos Aires: Eudeba

- **GENETTE, Gérard**

  1989 *Figuras III.* España: Lumen.

- **GIDDENS, Anthony**

  1999 *Consecuencias de la modernidad.* Madrid: Alianza.

- **HARVEY, David**

  1998 *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural.* Buenos Aires: Amorrurtu Editores.

  2012 *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana.* Madrid: Ediciones Akal.

- **JAMESON, Fredric**

  1999 *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998.* Buenos Aires: Manantial.

- **KOMI, Christina**

  2009 Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti. Madrid: Iberoamericana.

- **LIERNUR, Jorge**

  2000 "La construcción del país urbano". *Nueva Historia Argentina*. Tomo V. Buenos Aires: Sudamericana. pp. 409-464.

Tesis publicada con autorización del autor

- **LINARES, Maxiliano**

  S/A "Barroco y vitalismo en la construcción de un espacio imaginario: La vida breve (1950) de Juan Carlos Onetti" en *Henciclopedia.org.* Consulta: 8 de junio de 2015. http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Linares%20Maximiliano/Barrocovitalismo.htm

- **LOBATO, Mirta**

  2000 *Nueva historia argentina: atlas histórico de la Argentina.* Buenos Aires: Sudamericana.

- **LUDMER, Josefina**

  2005 *Onetti: los procesos de construcción del relato.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- **MARTÍNEZ, Víctor Hugo**

  2015 "El humanismo radical de Juan Carlos Onetti". En *Revista de El Colegio de San Luis*, año V, n°9, enero a junio, pp. 160-179. Consulta: 16 de abril de 2016.

  http://ojs.colsan.edu.mx/ojs/index.php/COLSAN/article/view/469

- **ONETTI, Juan Carlos**

  1974 "Por culpa de Fantomas". En *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica*. N° 284. Pp. 221-228. Madrid.

  1985 *Los adioses.* Bogotá: La Oveja Negra Ltda.

  1994 *Cuentos completos.* Madrid: Alfaguara.

  2007 *La vida breve.* Buenos Aires: Punto de Lectura.

  2008 *Para un tumba sin nombre.* Buenos Aires: Punto de Lectura.

  2009 *Obras completas III. Cuentos, artículos y miscelánea.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- **UBILLUZ, Juan Carlos**

  2010 *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea.* 2° edic. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- **RAMA, Ángel**

  1967 "Origen de un novelista y de una generación literaria". En GIACOMAN, Helmy(1974). *Homenaje a Juan Carlos Onetti.* pp.13-51 Madrid: Neografis.

  1972 *La generación crítica: 1939-1969.* Montevideo: Editorial Arca.

Tesis publicada con autorización del autor

1984 *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

- **RANCIÉRE, Jacques**

1993 *Los nombres de la historia*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visón.

1997 "Once tesis sobre política". En *Cuadernos filosóficos: segunda época*. Rosario: Homo Sapiens. pp. 100-116.

2005 *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona.

2007 *El desacuerdo. Política y filosofía*. Tucumán: Nueva Visión.

2009 *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: talleres LOM.

2010 *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

2011a *Política y literatura* . Buenos Aires: Libros del zorzal.

2011b *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

- **RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir**

1968 *Onetti o el descubrimiento de la ciudad*. Montevideo: Arca.

- **ROMERO, Luis Alberto**

1994 *Breve Historia Contemporánea Argentina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- **WILLIAMS, Raymond**

2001 *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

- **SAER, Juan José**

2004 "Onetti y la novela breve". *La Nación*, Madrid, 21 de agosto. Consulta: 2 de mayo de 2016. http://elpais.com/diario/2004/08/21/babelia/1093045815_850215.html

2014 "La rebeldía del derrotado". *Suplemento Cultura y Nación*, 26 de noviembre. Consulta: 2 de mayo de 2016. http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Saer-lee-vida-breve_0_1148285170.html

- **SARLO, Beatriz**

1999 *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Tesis publicada con autorización del autor

- **SIMMEL,**

  2002 *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes Ediciones

- **VARGAS LLOSA, Mario**

  2008 *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti.* Lima: Alfaguara.

- **VERANI, Hugo**

  2009 Onetti: el ritual de la impostura. Montevideo: Ediciones Trilce.

- **VILLORO, Juan**

  2005 "La fisonomía del desorden". En *Juan Carlos Onetti. Obras Completas.* pp.LV-XCVII. Navarra: Galaxia Gutenberg.

- **WESCHLER, Diana**

  1999 "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes". En BURUCÚA, José. *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. pp. 269-314.

Tesis publicada con autorización del autor