

Los enanos y el acto de escribir en *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti

Charles Moore
Gardner-Webb University

Sobre la novela *La vida breve*, publicada por el uruguayo Juan Carlos Onetti en 1950, James Irby ha dicho:

[Es] sin duda alguna su novela más compleja, más ambiciosa, más enigmática . . . el tema central es la ficción misma, la actividad de fingir e inventar, actividad que *La vida breve* a la vez practica y estudia, en varios planos que se reflejan vertiginosamente entre sí . . . Novela experimental, pues, en muchos sentidos. Confieso, con toda sinceridad, que no la entiendo más que de un modo muy parcial; después de muchas lecturas, sigue siendo para mí una obra oscura. Oscura y fascinante. (453)

En efecto, como una obra de meta-ficción experimental *La vida breve* explora y desafía presunciones tradicionales sobre la construcción literaria de los personajes, el lenguaje y la relación entre el artista, su obra y sus lectores. Su mera dificultad, y, como la crítica ha señalado, el comienzo del Boom y el abrumador éxito de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar explican en parte por qué Onetti, Mario Benedetti y otros autores del pre-Boom se omiten tan frecuentemente del canon de la novela hispanoamericana del siglo XX (Martínez 11).

A través de lecturas cuidadosas de amplias y claves citas textuales este ensayo explora cómo Onetti se vale de unos de los personajes populares y literarios más convencionales, los enanos, para realzar la ambigüedad

rarificada de su discurso. Frente a este tipo de texto que cancela o, con suerte, solamente posterga sus expectativas, el lector se obliga a participar—sin garantía alguna de éxito—en la construcción de la narración. Veremos qué papel desempeñan los enanos en este proceso pero, primero, sirve un breve resumen del libro y del tópico de los enanos en otras obras contemporáneas con Onetti para sentar las bases de este estudio.

El protagonista alienado de la novela, Juan María Brausen, lleva una vida frustrada en Buenos Aires. Ya sufriendo de un matrimonio desgastado con su esposa, Gertrudis (a quien acaban de quitarle un seno en una operación de cáncer), Brausen pierde su trabajo en una agencia de publicidad. Sin poder aceptar estas nuevas circunstancias que le han expuesto “el asco de su propia vida” (Irby 453), pronto cae en una serie de alucinaciones que confunden la realidad con la fantasía y con las cuales “batalla contra el anonimato, queriendo vivir y morir sin memoria” (Alvarado Tenorio). La misma noche de la operación de Gertrudis, Brausen se entera de que una prostituta, la Queca, se instala al lado de su apartamento. Obsesionado, se pone a escucharle a través de la pared y empieza a fantasear sobre ella. Por fin se atreve a presentarse a ella pero solamente bajo un falso nombre, Juan María Arce, con el cual intenta desprenderse de su vida “disoluta”, matrimonio y “correcta existencia burocrática” (Irby 453).

Además de su otra “existencia” como Arce, Brausen se escapa de su realidad a través del protagonista médico, Díaz Grey, a quien crea para un guión de cine que escribe para compensar su salario perdido. En los episodios fantásticos en el pequeño pueblo imaginario de la obra, Santa María, el cínico Díaz Grey seduce a una de sus pacientes, Elena Sala; vende drogas en la calle con ella y su esposo, Lagos; y sale a buscar al gigoló, Oscar Owen, con el que Elena está obsesionada. Los sucesos del guión que Brausen escribe en tercera persona alternan con los eventos de su vida real narrados en primera persona donde él planifica el homicidio de la Queca para transformarse en Arce y vengarse de los males de su vida. Al momento de ir a matar a la Queca, sin embargo, Brausen descubre que ya la ha matado el ex-amante de ella, Ernesto, a quien Brausen extrañamente decide proteger. En otro momento de fusión entre la historia y la ficción, los dos se escapan de Buenos Aires (donde viven de verdad) a Santa María (del guión), donde descubren que Elena se ha suicidado. En Santa María, al sospechar que es sólo un pueblo literario inexistente—y para huirse de la policía—, los hombres regresan a Buenos Aires con

Lagos, Oscar y una chica violinista a quien habían conocido antes con Elena. Durante un carnaval todos se disfrazan y evitan a la policía hasta que al final Díaz Grey (Brausen) y la violinista se fugan “inmunes tal vez por un vago comienzo de amor” (Irby 454).

Una parte de dicha torsión de identidades son enanos que abundan en la obra de varios autores de medio siglo al lado de otra gente deformada para extrañar, confundir y romper las expectativas del lector (Martínez 38-39). Unos enanos ya estrenaron en *Tierra de nadie* (1941) de Onetti, una novela sobre un degenerado grupo de malcontentos en Buenos Aires durante la época posguerra en la que Nora extrañamente sueña con enanos y una caja de cristal (86), mientras Balbina Casal, quien inexplicadamente pinta monstruos, reyes, cornudos y un verdugo enano, se encuentra un día con una muchacha en puntillas descrita como “. . . pequeña, con una redonda cabeza de enana, vestida de negro hasta los pies. La cara encima de la luz que se hundía en las botellas, aparecía fea y ancha, con brillos grasientos en las mejillas y las nariz” (186). La misma inesperada apariencia de las personas pequeñas se ve en “El inmortal” de *El Aleph* (1949) de Jorge Luis Borges, donde grotescos hombres desnudos de repente emergen de nichos de piedra. Sobre su pesadilla el narrador refleja: “Creí reconocerlos: pertenecían a la estirpe bestial de los trogloditas, que infestan las riberas . . . y las grutas . . . no me maravillé de que no hablaran y que devoraran serpientes” (11-12).

Un año después de *La vida breve*, el narrador del cuento “Las puertas del cielo”, de la colección *Bestiario* (1951) de Cortázar, dice lo siguiente sobre un extraño fetiche suyo: “Me parece bueno decir aquí que yo iba a esa milonga por los monstruos, y que no sé de otra donde se den tantos juntos . . . las mujeres casi enanas y achinadas . . . las mujeres con enormes peinados altos que las hacen más enanas, peinados duros y difíciles de los que les queda al cansancio y el orgullo” (129). El narrador se obsesiona de una pareja, Mauro y Celina, una bailarina del cabaret, quien, debido a su enanismo, fue elegida por el dueño “para complacer a la parte achinada de su clientela” (131).

Un “enano risueño” les distribuye cartuchos a los rebeldes que salen a otra batalla contra los federales en *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes (72). Gonzalo, uno de los seguidores de Cruz, luego lamenta metafóricamente sobre la Revolución Mexicana, “Créeme, Cruz, me gustaría salvarme, regresar a Puebla . . . Ver a mi padre . . . Tratar de explicarle por qué me metí en esto . . . Pero de aquí nadie sale vivo, lo sé . . . Ya estamos viviendo entre criminales y enanos, porque el caudillo

mayor prohija [sic] pigmeos que no le hagan sombra y el caudillo menor tiene que asesinar al grande para ascender” (196). Es decir, a pesar de la Revolución, el mismo sistema corrupto de siempre oprime y estanca el progreso político y profesional de la próxima generación. Ya no tienen más remedio que matar para romper el dominio completo de los caciques, latifundistas y terratenientes que siguen suprimiendo a la sociedad.

En *Rayuela* (1963) de Cortázar, los enanos también surgen metafórica y físicamente cuando menos se esperan. Durante las continuas discusiones literarias del grupo de amigos, por ejemplo, Etienne aplaude el estilo menos mecánico y causal de Morelli que quiebra el hilo de la trama (445). En su contra, Perico afirma: “Con lo cual . . . le ocurre que una enana de la página veinte tiene dos metros cinco en la página cien . . . Un asco” (445). Ronald apoya la libertad de Etienne: “--¿Y a vos no te ocurre ser enano o gigante según andes de ánimo?” (445). A medida que otro miembro del grupo, Oliveira, explica su extraño sueño sobre su niñez, de repente una enana bizca sube del cuarto piso a quejarse del alboroto.

En el frenético caos de *La vida breve* Onetti expande el papel de los enanos para rumiar metafóricamente sobre el acto de escribir y enlazar al lector en el proceso. Nos presenta a estos misteriosos personajes casi casualmente cuando Brausen pondera su deprimente situación en la alcoba de su amante, la Queca:

Me era posible reconstruir rostros y figuras, escuchar las frases que habían sonado en la habitación. . . . Las frases, las voces queriendo vociferar desde el polvo de la alfombra, las paredes. . . . “Ellos”, los diminutos, despreocupados, veloces, inubicables monstruos que acorralaban o atraían a la Queca apenas se encontraba sola. . . . “ellos” debían de haber sido abandonados allí junto con los sudores, las fobias y las mentiras de los visitantes. (*La vida breve* 187)

A través de este deseo inicial de Brausen de reconstruir las conversaciones de los visitantes en la alcoba, nos enfrentamos a una fragmentada dimensión imaginaria. Como si fuera una parte completamente normal del proceso, Brausen oye a los enanos hablar del polvo de la alfombra y de la pared. Las comillas casi indican cierta familiaridad con “ellos”, quienes ahora lo acompañan en su tarea. Las otras detalladas descripciones de Brausen sobre su tamaño (diminutos), temperamento (despreocupados), movimiento (veloces), localización (inubicables), origen (abandonados),

aspecto (monstruos) y actividades (acorrallaban y atraían) sugieren algún tipo de encuentro previo entre las dos partes.

Lo que Brausen oye viene de los enanos que habitan la pared o los microscópicos pedacitos de polvo de la alfombra. Los monstruosos “ellos” no son pequeñas personas de carne y hueso sino a lo mejor enanos metafóricos por los fantasmas psicológicos y físicos que embrujan el amenazante espacio. Pero por medio de “ellos”, el solitario, ensimismado y cada vez más inestable Brausen se imagina cómo se veían los clientes de la Queca (sus rostros, figuras, sudores), lo que dijeron (sus frases, voces, mentiras) y lo que pensaban (sus fobias). Son sus agentes que le comunican los sucesos que busca juntar. Así, los enanos podrían estar reflejando el surrealismo de Salvador Dalí que explora la magia de las cosas más pequeñas (Baler 332). A la vez simbolizarán el deterioro, retroceso y re/degeneración del cuerpo y mente de Brausen en una variación de lo que Platón denominó la *enantiodromía* o “la conversión de una entidad en su opuesto [aquí, su versión pequeña] cuando llega al extremo” (Siemens 240, cursiva del autor). Esta misma especie de enantiosis o *contrarium* (Lanham 41) se encuentra en la novela postmoderna *Cobra* (1972) del cubano Severo Sarduy en la que un enano volante convierte a una madama y su chica favorita (Cobra) en enanas blancas, es decir, sus dobles en forma miniatura (Alpert 34-35). *La vida breve* también pretende normalizar la posibilidad de que nuestra auténtica realidad puede ser el reverso de la que conocemos actualmente.

Esta extrema crisis existencial tampoco se le escapa a la Queca, quien también siente la presencia de “ellos” en su siguiente declaración circular citada por Brausen: “Yo sé que no hay nadie, sé que no están ni hablan, pero en cuanto me quedo sola de noche empiezan a conversar y a moverse, tan rápido que me marean, sin hacerme caso nunca ni hablar de mí, pero es por mí que están en el cuarto; y si los atiendo, no se van ni se callan, pero se tranquilizan” (*La vida breve* 187). A la vez que la Queca parece relatar lógicamente su interacción más o menos exitosa con los enanos, afirma que no hay nadie, no hablan con ella ni le hacen caso. Esta apretada tensión entre la in/existencia de unos supuestos enanos sutilmente empieza a empequeñecer también el poder comunicativo del mismo lenguaje. Como se ha notado en la repetición de historias en el *Quijote* y en las fugas de Bach, las palabras circulares de la Queca se enredan en su propia realidad (Siemens 236). Influida por una esencia budista estática (Alpert 36) o las figuras cíclicamente repetidas de las filosofías de Zen y el Vedanta indio (Hartmann 542, 544), dicho estancamiento narrativo

también señala el fracaso de la Revolución Mexicana en *Los de abajo* (1919) y la *Muerte de Artemio Cruz* (1962), y los frustrantes límites de la experimentación lingüística y modernización política en otras obras del Boom y neo-barroco latinoamericanos (Siemens 236). En *La vida breve*, la técnica desvela el continuo aislamiento del ser humano a mediados del siglo XX.

Abandonado a sus propios medios, Brausen entonces se pone a especular sobre la génesis de estos amenazantes seres:

Tal vez se necesitara la presencia de dos o tres hombres y mujeres para formar un pequeño monstruo, proporcionarle una voz, una característica en el desplazamiento. . . . Acaso la vida y la viscosidad y el susurro de cada uno de “ellos” necesitaran, además, para ser engendrados, crisis de total desesperanza, momentos en que la Queca era capaz de comprender la vida como una despiadada burla urdida para su personal humillación.

Cada uno de los movedizos enanos parlantes provenía de padres numerosos, en todo caso. (*La vida breve* 188)

El hecho de que los enanos tengan más de dos progenitores es un concepto que caracteriza *La vida breve*, una novela de “continuidad fluida” en la cual ningún personaje, inclusive estos enanos, es determinado sino engendrado de/por otros (“Análisis”). Tanto la concepción como otras características individuales de cada prole se afectan, no por el amor o la intimidad, sino por una crisis de salud mental. Los términos “viscosidad” (fluidez, secreción de limo o barro) y “susurro” (cuchicheo de insectos u hojas) retratan a los enanos como protozoos, algas, parásitos u otros elementos del mundo natural. Onetti suele animalizar a sus personajes con epítetos o sustantivos de esta manera para extrañar su mundo narrativo ante el lector (Martínez 40). La desesperanza de los padres de los enanos sugiere el significado inútil y cruel de la vida. Como otro rechazo del pragmatismo moderno, las ideas de Brausen ejemplifican nuestra realidad fragmentada que coexiste con otro mundo imaginario e indefinido que el lector activo (si no ya despistado) debe negociar en el texto (“Análisis”).

A los enanos que actúan en este teatro de la *enanotiodromía* a lo extremo se les quita su papel normal de bufones cortesanos o traviesos acompañantes de la tradición satírica, folklórica y literaria por convertirlos en nefastos alucinaciones que torturan a sus víctimas. Su pequeñez anticipa la continua deformación mental de los mismos la Queca y

Brausen, quienes ahora empiezan a creer en los siniestros destinos de sus presentimientos. Cuando Brausen le pregunta a la Queca, “—Cómo te va con ‘ellos’ [los enanos]”?, ella responde, “—**No** me hables. Vienen; cuando **no** estás vienen. Tenés que entender que **no** se puede explicar” (220, mi énfasis). La negación controla el diálogo. Lo que Brausen no presencia es precisamente lo que ella no quiere/puede discutir. Incluso si quisiera discutirlo con él, le faltarían las palabras adecuadas igual que el enfático pero indecible “¡yo no sé!” de César Vallejo ante los golpes de la vida (Vallejo). Al agregar, “**No** son gente, sé que es mentira, que **no** hay nadie,” ella irónicamente afirma lo que son por lo que no son, lo que sabe por lo que no cree verdad y lo que hay por lo que falta (Onetti 220-21, mi énfasis; Martínez 40). Sin embargo, la Queca sigue tratando de convencerle a Brausen que los enanos sí son reales. Primero, le detalla lo que hacen y dicen: “Pero si los vieras, todos chiquitos, mover las bocas cuando hablan and andar de un lado a otro y traerme conversaciones que yo sé que oí de veras alguna vez pero no puedo acordarme cuándo.” Luego, ella se confunde entre varias realidades: “Y todas las cosas mezcladas, las de cuando era chica y las de ahora. También se burlan diciendo cosas que yo nunca dije, que sólo pensé decir. Dame la ginebra” (Onetti 220-21). Los enanos fusionan tiempos y eventos para formar una doble realidad híbrida. A diferencia de Brausen, “ellos” sí pueden recrear y reconstruir lo nunca/dicho en forma vívida y creíble. Como el personaje pequeño en “El otro cielo” de Cortázar, su pequeñez microscópica les brinda acceso especial a otra dimensión (Escamilla Molina 171). La gran confusión que causan entre el presente/pasado y lo no/dicho en las mentes de la Queca y Brausen desmiente su pequeño tamaño. Tal situación no es extraña en Onetti donde se exagera la desproporción de la imagen que se proyecta, las acciones que efectúa, y su aspecto físico, tamaño, edad o accesorios para desorientar aún más las expectativas del lector (Martínez 37). Según este esquema, sería lógico entonces que estos diminutos enanos tuvieran suficiente poder para recordar toda la vida real o pensada de la Queca y presentársela de vuelta en forma tan sarcástica y cruel.

Además de hablar sobre sus experiencias con los enanos, Brausen oye a la Queca interactuar con ellos:

Fui sabiendo que estaba resuelto a sostener a Arce . . . lo sostenía con los cien billetes verdes, con la frecuentación de la Queca y las noches y los amaneceres en que me aplastaba contra la pared de mi cuarto para escucharla enredarse con hombres o mujeres, mentir también a

estos, dialogar velozmente y agitarse, borracha, sollozante, cuando “ellos” [los enanos] invadían su soledad; sostenía a Arce por medio de Díaz Grey y la mujer [Elena] que exploraban el territorio [Santa María] que yo había construido y poblado. (250)

Irónicamente, sin embargo, escuchar a los enanos a través de la pared ayuda a que Brausen construya la trama de su novela y que él mismo sea sus otros--Arce y Díaz Grey. Esta es la misma experimentación con los límites de la identidad y el acto de volverse Otro provenientes de Borges y las filosofías orientales que frecuentan las obras de Cortázar. Luego, Brausen seducirá a la Queca para superar las reglas de la vida y volver al mundo perdido, pero por ahora se reclina en su cama para escuchar, como la lluvia, “el torrente de pequeñas personas, pequeños sucesos, cinismos cotidianos” en el apartamento de ella (Onetti 253). Todo el texto empieza a encogerse. Ya no solamente son pequeños los enanos metafóricos y el polvo donde viven, sino que lo son también los clientes de la Queca y las mismas acciones de ellos. Tal encogimiento produce más distorsión y perversión en Brausen, quien ahora fantasea que se enamora de los objetos de la alcoba de la Queca y no de ella. Los divide entre las cosas que están a favor de la existencia de Arce y los que no lo son. Cree que logrará golpear a la Queca, matarla y verla muerta.

Onetti entonces súbitamente deja las confusas viñetas sobre los enanos del apartamento de la Queca para volver en el próximo capítulo, “Encuentro con la violinista”, a la trama paralela del guión de Brausen. Cuando Díaz Grey (el otro Brausen) y Elena llegan a la casa de un mister Gaeson en busca de un misterioso fugitivo, ven a otra persona pequeña:

La puerta, bajo la llamarada colgante de las fucsias, la abrió una niña; tenía un rostro habituado al espanto, trenzas rígidas, una corbata azul. Era pequeña, y Díaz Grey pensó después que esta era enana de la otra, la copia en escala menor de la violinista, la muchacha que encontraron tocando junto al enorme piano de la sala cuando la ahora para siempre enana los hizo pasar sorbiéndose como lágrimas, una para cada ojo, la desconfianza y la aprensión.

La enana anunció que el señor Glaeson dormía, y trato de sonreír. “Pero no”, dijo la muchacha de tamaño natural [la violinista] . . . Está durmiendo la siesta, pero es el momento de despertarse. (255)

La violinista supuestamente no-enana (de talla original/natural), su versión copiada en miniatura y el piano de gran tamaño siguen la tendencia de Onetti de deformar o desproporcionar el aspecto, la estatura o los movimientos de sus personajes y objetos (Martínez 22, 39). Igual que otros detalles irrelevantes o mínimos con los cuales juega, el tamaño de sus personajes interrumpe las imágenes anticipadas del lector (23). Así es que muchas mujeres como la copia espantosa de la violinista aquí simplemente se llaman “enanas” o se describen como “sumamente pequeñas,” mientras otras personas (como el mismo Brausen) son “hombrecitos” o se describen en forma grotesca o animalizada (como la mueca de los enanos luego; 38-39).

Brausen clarifica que Elena y Díaz Grey perciben que la chica que contesta la puerta es una enana de la violinista. Las pistas que le indican al lector el enanismo cierto de la primera chica y el posible enanismo de la violinista son que aquella podría ser “enana de la otra, la copia en escala menor de la violinista”, “la ahora para siempre enana” y, luego “la definitiva enana” (256). Aunque la violinista también se describe “de tamaño natural”, Grey Díaz se fija en sus grandes caderas y nalgas y sus “delgados tobillos”, aspectos físicos que indican que ella también podría ser enana (256). *La vida breve* se caracteriza por este tipo de inconclusión ambigua donde los personajes fluyen libremente entre sí en forma amorfa para jugar con el lector, reflejar otra realidad doble e indefinible o simplemente mostrar el continuo desarrollo del texto re/escrito y re/imaginado por el escritor. Otra vez para despistar al lector, estas enanas llegan de la nada aparentemente sin relevancia correspondiente alguna. Onetti parece querer aclarar esta problemática cuando Brausen luego propone “mirar las ancas de la violinista y rectificar el mito [misterio] de la enana” (283). Pero como el lector deberá esperar, no lo hace.

En el próximo capítulo, también inconcluso, no se sabe a ciencia cierta quien es el narrador. O Díaz Grey u Onetti dice:

Era el tiempo de la espera, la infecundidad y el desconcierto; todo estaba confundido, todo tenía el mismo valor, idénticas proporciones, un significado equivalente, porque todo estaba desprovisto de importancia y sucedía fuera del tiempo y de la vida, ya sin un Brausen que aquilatara, todavía sin un Arce que impusiera el orden y el sentido. (260)

La misma desesperación que engendraba a los enanos anteriormente, ahora atasca el flujo de la trama. No es el momento para tomar ninguna decisión. Hay que esperar el retorno de la musa. Ni la identidad original de Brausen ni la creada por él en Arce resuelven el dilema. Los inubicables enanos han provocado esta inefable situación indescriptible donde el tiempo lineal ha muerto o se ha duplicado en forma contraria.

En este momento de estancamiento y parálisis creativos, o Díaz Grey u Onetti pondera su propia regeneración: “Yo, el puente entre Brausen y Arce, necesitaba estar solo, comprendía que el aislamiento me era imprescindible, para volver a nacer, que únicamente a solas, sin voluntad ni impaciencia, podría llegar a ser y a reconocerse. Tirado en mi cama y oyendo vivir a la Queca pared por medio, o junto a ella . . . mantuve mi espera” (Onetti 261). Es otra situación llena de contradicciones cuando Brausen (la creación de Onetti) u Onetti (el escritor) esperan aquí pacientemente su momento para renacer y actuar. Pendidos de un hilo entre dos existencias, su re-génesis, en teoría, tiene que ocurrir a solas. En la práctica, sin embargo, escuchan la vida de la Queca a quien irónicamente quieren matar. Sean los paralelos de actor/espectador, Brausen/Onetti, solo/acompañado o vivir/matar/morir, todos existen aquí a la vez fuera de la lógica tradicional.

De repente, el narrador sospecha que su problema son también los anónimos “ellos”, o los enanos, que “mutilaban, para dañarme, el aire del departamento [de la Queca]” (Onetti 261). Dicho espacio, un posible símbolo por la estancada musa o bloqueo del escritor, los hospeda a “ellos”, quienes siguen siendo una fuerza destructiva contra cualquier tipo de progreso mental o físico. Sin embargo, Brausen vuelve a interrogar a la Queca para entender mejor exactamente quiénes son estos curiosos enanos que los persiguen. En una especie de doble intercambio con el lector y ella, primero Brausen nos dice que le plantea sus dudas a ella cuando la pareja se lleva bien: “--Pero ¿cómo son? --insistía en los momentos de la amistad--. Si tuvieras que dibujarlos, si los hubieras visto en el cine . . .” (261). Otra vez ella le responde que existen pero que nunca los ha visto. Después irónicamente el confuso tema de los enanos ayuda a destacar lo mejor de la Queca cuando Brausen nos comenta, “. . . solo hablando de ‘ellos’ se mostró inteligente durante todos los meses que estuvimos juntos--” (261). Sin embargo, el lector no tiene la misma experiencia positiva con ella al leer sus siguientes comentarios:

Son, y yo siento que están; te puedo decir que los veo y los oigo, pero es mentira. No como te veo a vos o a otra persona. Una vez me preguntaste si hablaban muy ligero y me dejaste pensando, como si hubieras adivinado o vos también los conocieras, porque eso es lo que me pone más loca. Hablan y hablan y a veces con una velocidad imposible, y sin embargo, les entiendo todo; y a veces tan poco a poco que es como si se hubieran quedado quietos, como si tan despacio no se pudieran decir cosas. Pero siempre los oigo, sé lo que inventan para molestarme. Empieza uno desde un rincón y ya están todos moviéndose por todos lados, llamándome y no haciéndome caso. Tan despacito al principio, que me pongo a escuchar y a verlos con todo cuidado; y en cuanto se dan cuenta que ya sé de qué se trata, empiezan a toda rapidez para que yo me vuelva loca y corra de un lado a otro para no perderme nada. (261)

Dichos comentarios de la Queca sobre los enanos deben de simbolizar las mismas frustraciones de cada lector ante la ficción experimental de Onetti. No es posible ver ni oír a los enanos (el texto) de manera normal. Que Brausen (otro lector) los haya visto no le tranquiliza a la Queca porque tampoco le tiene respuestas. Como si le tomaran el pelo a la Queca, tan pronto como los enanos (las palabras el texto) sean inteligibles, le cortan la comprensión y vuelven a confundirla. Le hablan rápido y despacio a la vez. No le hacen caso pero la llaman también.

Cuando Brausen vuelve desesperadamente a preguntarle, "--¿Son gente que conociste, recuerdos, parecidos?" la Queca le responde rápidamente, "--No son; ¿no podés entenderme? Yo sé que nadie puede entenderme" (262). Es decir, tanto los personajes como los lectores están ante una nueva experiencia sin precedentes parecidos. Estamos solos sin lenguaje estable y consistente para expresar sentimientos y experiencias. En un aparte al respecto Brausen intercala, "--Era [la Queca] incapaz de mentir si hablaba de 'ellos', sólo entonces [yo] creía que la verdad era más importante que las miserables fantasías con que [ella] iba disfrazando cada cosa que me contaba--" (262). La ambigüedad de la concordancia entre el sujeto y verbo tanto como los guiones que aíslan el comentario diluyen la ya enredada viñeta. ¿Si ella es incapaz de mentir, cómo es posible que invente historias? En el extraño mundo literario de *La vida breve* la verdad y la ficción conviven al mismo tiempo en una nueva realidad vertiginosa.

Ya enfurecida, la Queca continúa su diatriba con Brausen: "No sé. ¿Qué ganás si te digo que la otra noche esto estaba lleno [de enanos], hasta

el techo, y todo era porque me estuve acordando de una porquería que le hice de chica a mamá y además porque tenía miedo de morirme en el sueño?” (262). Por medio de dos trucos retóricos (*occupatio* e *interrogatio*), ella declara en una pregunta lo que parece pasar por alto (Lanham 46, 68). Ante esta imposibilidad antitética de declarar y omitir simultáneamente, el lector vive la doble realidad enlazada en el texto que no se presenta en términos tradicionales. La Queca luego concluye, “Pero casi nunca sé qué son [los enanos]; como si yo hubiera vivido dos vidas y sólo me pudiera acordar así, ¿entendés?” (262). Brausen parece iluminarse también sobre la misma posibilidad cuando piensa en voz alta, “Tal vez fueran ‘ellos’ [los enanos] los que me separaban de Arce [su otra existencia], los que me negaban la totalidad del aire irresponsable [lo no tradicional], de la atmosfera de la vida breve” (Onetti 262). Los enanos forman una especie de telón a través del cual no puede ver. La catarsis de es aún más convincente dado su uso de la frase titular del libro “la vida breve” para señalar la nueva manera de comunicación contra el sistema tradicional.

Como la Queca no puede comunicarse y teme que nadie le entienda, el Brausen prudente se convierte en el Brausen malvado que preserva “un indefinido envilecimiento” contradictorio por parir a Arce y matar a la Queca (Onetti 263). Los enanos representan un frágil y desgastado mundo ante un cataclismo cósmico de desintegración de este tipo donde ni la identidad personal ni la memoria de la vida (o vidas) están seguras (Siemens 237). Nacer y morir pueden suceder al mismo tiempo. En el capítulo “El fin del mundo”, un día triste y lluvioso Brausen se empeña en dejar de ser, en apagarse, en aislarse a sí mismo y en convertirse “mediante la acción en cualquier otro, en un tal vez definitivo Arce que no podía conocerse de antemano” (Onetti 284). Según las filosofías orientales, es un deseo natural volver a un doble anterior que siempre ha existido dentro de él. Entonces se le revelaría su auténtica realidad inmortal versus la ordinaria del mundo actual (Hartmann 540). Acostado, Brausen escucha los llantos de la Queca al otro lado de la pared. Especula que sus quejidos hubieran sido provocados, entre otras cosas, por la humedad que los ha multiplicado a “ellos” (los enanos) que describe como “desenvueltos y joviales como en una primera cita, como simples hijos de la tarde lluviosa” (284). La continua asociación de la lluvia y la humedad con la re/producción de los enanos y la conversión de Brausen aquí enfatiza el libre flujo del Yo con su Otro y la conexión fluida del mundo inanimado con la pseudo/humanidad de los enanos y otros protagonistas.

Comparado con su otra conversación previa con la Queca sobre “ellos”, Brausen ya se ensimisma para entender qué medidas la Queca hubiera tomado para eliminarlos: “Quizá la Queca hubiera encendido, lejos de la cama donde lloraba y trataba de escapar, el velador con la pantalla roja para atraerlos como a insectos, alejarlos” (Onetti 286). Después de convertirse primero en caricaturas sub-humanas atraídas a una luz aquí, los pequeños Otros hubieran seguido transformándose luego en una espantosa cara para demostrar su poder en grupo sobre los demás: “. . . ellos revoloteaban o se dejaban estar, pesados, ahitos, blandos, burlándose del hecho de que no podían ser contados, agitando para ella, madre generosa, causa y efecto, dulce totalidad, una sola mueca que convenía a todos sus rostros o a la zona fluctuante que ella imaginaba como asiento de los rostros” (286). El súbito flujo de los múltiples enanos a una forma singular le hubiera recordado a la Queca otra vez la inestable identidad de nuestra existencia. La “zona fluctuante” de la mueca grande de muchas partes individuales sugiere una colectividad de almas y cuerpos re-imaginados según la inmanencia budista donde toda la creación existe en una sola energía o intensidad (Alpert 36). Al igual que las estrellas de la Osa Mayor son parte de un cosmos más grande, cada humano se une a una “constelación” de otros seres. El pasado se fusiona con el presente en una eternidad inmortal sin tiempo (Hartmann 544).

Al lamentar, “Moriré sin conocerlos” Brausen, sin embargo, sigue visualizando el horror físico de una grotesca figura formada de muchas partes: “Podían estar agrupados [los enanos] como frente a la chimenea de una posada, una noche de tormenta, construyendo una pirámide con la diversidad de sus estaturas, agradecidos por el refugio y la vida que les concedían, demostrando su agradecimiento con la mueca, única, invariable, que estiraba y contraía el sebo blando de sus caras, hacía estremecer el agujerito redondo de los hocicos” (Onetti 285). Otra vez una escena con agua (tormenta) crea el marco idóneo para una transformación. Mientras la mueca se infla y se encoge como una gran bestia formada de muchas caras individuales, el sebo podría ser una referencia a la grasa cerosa de las velas que la Queca pudo haber usado para atraer a los enanos-insectos anteriormente. Su blandura permite las contracciones de la mueca, un rostro típicamente malo pero que irónicamente aquí es otro tipo de cara que agradece al anfitrión.

Ante la espeluznante tortura y burla de la mueca formada de enanos-insectos, Brausen finalmente sugiere que empieza a entender que importa el viaje de las palabras y no tanto su destino:

Y sólo cuando ella saltara de la cama para tratar de espantarlos con manotazos, cuando la vieran detenerse, derrotada e importante en mitad de la habitación--los puños apretados contra los muslos, rígida y ordenándose sonreír--, sólo entonces comenzarían a hablarle con la monótona e incansable persistencia de las voces que no procuran comprensión ni respuesta y suenan solamente por la gratuita alegría de ser. (286)

El mismo Onetti una vez confesó que en sus escritos solamente quería expresar la aventura del hombre no su resolución (Escamilla Molina 49). Tanto Brausen como Onetti parecen decirnos ahora que cuando dejamos de luchar contra la cosmovisión tradicional del lenguaje binario, podemos ver su otra cara/mueca/rostro que existe por sí solo más allá de nuestras expectativas de comunicación y comprensión actuales. Igual que la mueca de los enanos, el tiempo de *La vida breve* es elástico donde se unen el pasado con el presente en una libre metamorfosis nirvánica (Hartmann 544, 546).

Los enanos provocan esta conclusión con la multitud de ángulos, emociones, lugares, historias y sonidos que usan para llamar el nombre de la Queca colectivamente desde la mueca:

Allí estaban, llamándola con las *eses* que le silbaban junto a la oreja o aullando su nombre desde sitios remotos, desde estrellas heladas, desde la hoya submarina en que se hundió el primer hueso; llamándola con despego, con ternura, con urgencia, con suplica, con burla, con necesidad, separando las dos sílabas del nombre como si lo gorjearan, repitiéndolo hasta hacerlo sonar como un estertor y transformarse ellos mismos en el nombre. (286)

Igual que Octavio Paz en “Blanco,” Onetti se reduce a buscar los límites y orígenes primitivos de la comunicación humana en los sonidos y sílabas (“las *eses*”) libres de connotaciones. Los enanos, esos mismos fluctuantes seres limítrofes entre la niñez y la adultez, se hacen perros aullantes y pájaros gorjeantes que replican una sílaba de diferentes maneras a la vez. Asimismo, el verbo “gorjear” puede significar o el canto de un pájaro o sutilmente el agonizante sonido enfermo del “estertor” con mucha repetición. Es, en fin, un término ambiguo de doble fila tanto de la vida como de la muerte. De esta manera, los enanos borran la posesión

tradicional de los significados y sonidos. Esta es la misma técnica en *Cobra* donde el nombre “Cobra” conlleva cuatro distintos significados: una culebra, el nombre del personaje, una conjugación del verbo “cobrar” y los sitios del famoso movimiento vanguardista (Copenhagen, Bruselas y Amsterdam) (Alpert 34-35, mi énfasis). Al fin y al cabo no nos debe sorprender entonces que los enanos de *La vida breve* incluso puedan convertirse en el mismo nombre de la Queca.

La Queca se da cuenta de su fusión con los enanos como podemos observar en las citas de la Queca que Brausen le explica al lector:

“Son mi nombre, son Queca, son yo misma”, terminarían por hacerle pensar, desapareciendo mientras ella se palpaba tranquila y sonriente—“Ellos soy yo, no hay nadie más, no están”—para correr a esperarla en la cama y tocarle velozmente el cuerpo, remedando el ritmo de la lluvia con las puntas de los índices, suavemente, sin expresar otra cosa que la intención de mantenerla despierta y aterrorizada. (286)

Aunque la Queca pierde su identidad humana en este instante, sonríe porque de algún modo tal vez finalmente logra superar su aislamiento y conectarse con algo/alguien fuera de sí misma (Hartmann 545). Al rendir su ego particular se reconcilia con el universo mediante la anulación de las diferencias con los enanos (545). La finalidad del lenguaje ya no es necesariamente el control y la comunicación sino existir por existir. La Queca fluye libremente a/de ellos y ellos a/de ella en un torrente de identidades mixtas. Hasta Brausen pretende apropiarse de otra identidad (la lluvia) cuando simula la caída de gotas de agua sobre el cuerpo de la Queca.

Mientras la Queca se tranquiliza, Brausen, sin embargo, se desespera. Se siente sin salida al fin del mundo como la personificación de la misma melancolía. Ha renacido como otro. No sabe quién es ni quién será. Quiere matar a todo lo que ha engendrado como a Díaz Grey y Santa María de su guión. Mientras la Queca duerme, él sigue especulando y obsesionando sobre los enanos:

—si [ella] recordara su sueño, si quisiera hablarme mañana de él [el sueño], me diría: “Entonces ‘ellos’ [los enanos] se levantaron como una ola en el mar para taparme antes de que pudiera hablar porque

adivinamos al mismo tiempo que si los nombro los mato, si le voy diciendo a cada uno el nombre que tiene”—. (Onetti 290)

Aunque los enanos son malos, la Queca no querrá que Brausen los mate con nombres. El texto así desafía la tradición realista que se vale de los nombres como parte de su pacto con el lector (Martínez 26). Por contraste, para Onetti y la literatura experimental, la anonimidad es esencial para mantener el vigor de los personajes (Martínez 26). Nombrarlos sería una fuerza limitadora que destruiría su poder para fluir libremente el uno al o del otro. De esta manera ejercen la misma libertad del proceso de escribir que borra, cambia, inventa y reinventa ideas y estructuras para pulir o simplemente producir un texto. Por eso, en *La vida breve* y otras novelas de Onetti hay personajes con nombres pero otros que cambian de nombres, que se inventan nombres y, como los enanos/“ellos” aquí, sin nombre alguno ni mucho menos para engañar a/y jugar con los lectores y su identidad en general (26). Cualquier identidad personal, auténtica y desarrollada es imposible de crear y existe solamente en forma colectiva como la mueca de los enanos (Molina Ortiz 445). Los enanos aquí son agentes secretos que actúan libremente “como una ola en el mar” ya a favor o luego en contra de los otros personajes y hasta del autor. Le ayudan a Onetti a silenciar a la Queca e incluso a cortar y confundir los pensamientos de Brausen.

Ahora para Brausen nada es igual. Todo en su “realidad” y en su guión ha muerto o está en proceso de cambiar. Trae a Ernesto al apartamento de la Queca y la ven muerta. Sin embargo, de repente se da cuenta de que:

“Ellos” [los enanos] ya no estaban; habían ocupado totalmente el cuerpo de la Queca en el momento decisivo, gotearon como un sudor después de la muerte, se disolvían ahora mezclados al polvo y la pelusa de los rincones. Pero el aire de la habitación, la libertad y la inocencia, se alzaban como un vapor en el alba, alegres y silenciosos reconocían la forma de mi rostro. (317)

Aquí en la extraña lógica interna de *La vida breve*, y otra vez con agua (sudor y vapor), hay algún tipo de resolución y comprensión pero solamente cuando los enanos se disuelven en otra identidad, en la difunta Queca. Ernesto ya es Brausen. Brausen es Ernesto y juntos se escapan. Aunque el autor Onetti había planificado todo el tiempo que Brausen mataría a la Queca, se le ocurre la idea--fuera de su control--de que Ernesto

lo haría. Ernesto interrumpe el plan. Invierte el poder tradicional del autor. El personaje ya es autor y obliga a Onetti a cederle el control de la trama a él.

Tal pérdida de control, realizada en las re/escrituras del libro, suspende la historia narrada (“Análisis”). Los enanos de *La vida breve* ponen en primer plano el vacío creado por estos desconcertantes momentos inconclusos que despistan la intención y psicología no solamente de los personajes sino del mismo escritor también (“Análisis”). Onetti se sirve de la tradición satírica-folklórica de los enanos desde la Biblia, la literatura medieval, el Siglo de Oro y el romanticismo como convenciones literarias. Después, con ellos deforma su texto y a sus personajes para crear (como se hace con la sexualidad, la fantasía y el terror en otros escritores) otra realidad que rompe y explora las limitaciones de la mente humana y la escritura en general. Entonces al obsesionarse en el tamaño y otros aspectos especiales de sus personajes como Salvador Dalí en la pintura, Onetti abre espacio a la magia que puede salir de los elementos más diminutos de la vida (Baler 332).

Como Martínez ha apuntado, una lectura de Onetti necesariamente abre al lector a un mundo perturbador sostenido por un sugestivo discurso poético que no presupone ninguna estabilidad referencial (36-37). Se establece otro plano doble, un “no lugar” que el lector tiene que llenar entre los espacios de la narración (148). Es, en efecto, como precursor muchas veces olvidado de *Rayuela* y *Cien años de soledad*, una novela sobre el acto de escribir, el cual no siempre se lleva a cabo en forma organizada ni incluso coherente (139). *La vida breve* pone en duda los códigos de la novela tradicional al exponer el proceso no el producto de la creación literaria. El resultado es un desconfiado lector activo que se obliga a participar en ese acto en vez de simplemente observarlo. El autor acude a la pequeñez de los enanos como un importante dispositivo insidioso para minar la lógica de la modernidad occidental y exponer la verdadera irracionalidad inherente del mundo tanto como del dicho acto de escribir.

Obras citadas

- Alpert, Avram. "Buddhism and the Postmodern Novel: Severo Sarduy's *Cobra*." *Twentieth Century Literature*, vol. 62, no. 1, 2016, pp. 32-55.
- Alvarado Tenorio, Harold. "Todo en la vida es mierda." *Asamblea de palabras #poesía*, 2 dic. 2008, franciscocenamor.blogspot.com/2008/12/onetti-todo-en-la-vida-es-mierda-un.html.
- "Análisis de *La vida breve* de Juan Carlos Onetti." *No tan resumido*, 16 jun. 2008, elblogdemara5.blogspot.com/2008/06/la-vida-breve-de-juan-carlos-onetti.html.
- Baler, Pablo. "*Tiny Surrealism: Salvador Dalí and the Aesthetics of the Small* by Roger Rothman." *Hispania*, vol. 97, no. 2, 2014, pp. 332-33.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. 21ª ed, Emecé Editores, 1993.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. 33ª ed., Editorial Sudamericano, 1993.
- . *Rayuela*. 27ª ed., Editorial Sudamericana, 1989.
- Escamilla Molina, Roberto. *Julio Cortázar: visión de conjunto*. Editorial Novaro, 1970.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Hartmann, Joan. "La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar." *Revista Iberoamericana*, vol. 35, no. 69, 1969, pp. 539-550.
- Irby, James. E. "Aspectos formales de *La vida breve* de Juan Carlos Onetti." *Actas III, Asociación Internacional de Hispanistas*, 1968, pp. 453-60. *Centro Virtual Cervantes*, cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_052.pdf.
- Lanham, David A. *A Handlist of Rhetorical Terms*. U California P, 1969.
- Martínez, Elena M. *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*. Verbum, 1992.
- Molina Ortiz, Juan Manuel. "Yo y sociedad: identidad conflictiva y estructura doble en *Tierra de nadie*." *Romance Quarterly*, vol. 36, no. 4, 1989, pp. 445-458.
- Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*. Punto de Lectura, 2007.
- . *Tierra de nadie*. Punto de Lectura, 2007.
- Siemens, William. L. "Rayas extravagantes: *Tres tristes tigres* y el neobarroco cubano." *Revista Iberoamericana*, vol. 57, no. 154, 1991, pp. 235-243.
- Vallejo, César. "Los heraldos negros." *Poemas del alma*, www.poemas-del-alma.com/los-heraldos-negros.htm.