



Cervantes y Onetti: la vacilación del instituto narrativo

Prof. Jorge Luis Miguel

Dirección de Formación y Perfeccionamiento Docente
Departamento Nacional de Literatura
Centro Regional de Profesores, Florida, Uruguay
jorgelmg@gmail.com

Resumen: La observación de los procedimientos de construcción y consolidación del discurso narrativo en autores de lengua española, entre los siglos XVII y XX, permite detectar algunas significativas analogías entre Cervantes y Juan Carlos Onetti. Este artículo recorre algunos aspectos de estas analogías y fundamenta la afirmación según la cual en la narrativa en lengua española, entre Cervantes y Onetti no hay nadie.
Palabras clave: Cervantes, Onetti, instituto narrativo

En la observación de los procedimientos de construcción y consolidación del discurso narrativo -en numerosos autores de lengua española- llaman la atención algunas peculiaridades que, particularmente en Cervantes y en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, inauguran una modalidad que durante más de tres siglos permanece marginada. Esta modalidad se apoya en procedimientos que perturban las convenciones del género narrativo hasta el extremo de dismantelar los marcos referenciales de la verosimilitud y la lógica interna. En la narrativa en lengua española posterior a Cervantes esta modalidad es adoptada nuevamente recién en la tercera década del siglo XX, cuando Juan Carlos Onetti empieza a explorar su potencial en *El pozo*. Veinte años después, en *La vida breve* y a partir de esta novela, Onetti consagra e institucionaliza el procedimiento a título de seña de identidad estilística. Esta observación hace posible la siguiente afirmación: en la narrativa en lengua española, entre Cervantes y Onetti no hay nadie.

Edward Riley [1] observa que Cervantes, en *el Quijote*:

...narra la historia de un hombre que trató de transformar en vida lo que era ficción. Esta metamorfosis de la crítica en invención imaginativa representa el triunfo final del instinto creador de Cervantes sobre su instinto crítico. La principal contribución de Cervantes a la teoría de la novela fue un producto, nunca formulado rigurosamente, de su método imaginativo y crítico a un tiempo. Consistía en la afirmación, apenas explícita, de que la novela debe surgir del material histórico de la experiencia diaria...

Esta observación, cuya pertinencia trasciende la dimensión creadora e innovadora del propio Cervantes, adquiere mayor consistencia al examinar directamente algunos pasajes de los comienzos del *Quijote*. En el capítulo I de la primera parte Cervantes responsabiliza al narrador de las siguientes consideraciones sobre la pasión lectora del personaje Alonso Quijano:

...muchas veces le vino un deseo de tomar la pluma y darme fin al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aún saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran.

...se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro...

En este sector de la novela el lector se encuentra ante el personaje Alonso Quijano, en quien se procesa la génesis del personaje Don Quijote. Don Alonso Quijano es personaje de una realidad desde la cual empieza a imaginar, para sí mismo y para eventuales lectores, a un nuevo personaje que, una vez inventado, se denomina Don Quijote:

...rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante.

La pasión lectora de Alonso Quijano provoca una ansiedad creativa que, desde el análisis del narrador, opera como factor relevante en la invención del personaje Don Quijote. En este sector se percibe con claridad que la estrategia de Cervantes para la construcción de su novela se apoya, precisamente, en los procedimientos de su propia construcción. El *Quijote* es la novela de un lector que, desbordado por la ambigüedad de su mundo, construye su propia novela no mediante la escritura sino mediante su propio desplazamiento desde el plano de la realidad hasta el plano de la ficción. En este desplazamiento Alonso Quijano se transforma en Don Quijote y, en los momentos en que se hace imposible la convivencia de ambos planos, Don Quijote ostenta su dinámica condición de personaje, lector y autor; son los momentos en que se imponen las referencias a la experiencia lectora del personaje. La lectura, la imaginación y la acción creadora -que generalmente transcurre y concluye en fracaso- hacen posible la armoniosa articulación entre la realidad y la ficción.

Tres siglos después Onetti inicia su camino hacia la reinauguración de este procedimiento narrativo al atribuir a Eladio Linacero, narrador protagonista de *El pozo* [2] las siguientes palabras:

Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde.

También Eladio Linacero, como Alonso Quijano, ostenta una dinámica condición de personaje, lector y autor. Y también como el personaje de Cervantes, la acción creadora de Eladio Linacero transcurre y concluye en fracaso.

El Prof. Hebert Benítez, en su conferencia titulada *El astillero: densidades de la farsa e inminencias de lo real*, destaca tres aspectos de la narrativa de Onetti: la productividad, la imaginación y el fracaso. Son tres conceptos de inobjetable pertinencia respecto de personajes como Brausen, Larsen, Díaz Grey, Eladio Linacero y muchos otros personajes onettianos. Pero hay un antecedente, no en Onetti sino en Cervantes: don Alonso Quijano. Y, de hecho, la mayor proximidad se da entre Alonso Quijano y Brausen. Brausen, como Alonso Quijano, crea su propia novela y no intenta disimularlo. De ahí que Josefina Ludmer [3] explique que su estudio de la novela *La vida breve*

...se funda en el concepto de modo de representación, en el texto, de las condiciones y procesos de construcción del relato.

Productividad, imaginación y fracaso, son tres aspectos, tres modalidades de manifestación en el texto narrativo de las condiciones y procesos de su propia construcción. Son modalidades que se manifiestan como vacilaciones del instituto narrativo convencional y se perciben con claridad en la obra narrativa de Onetti y, también con claridad, en el Cervantes de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. En la historia de la narrativa en lengua española, entre el *Quijote* y la obra de Onetti hay poco más de tres siglos y ningún otro caso, siquiera aislado, de vacilación del instituto narrativo convencional.

Esta vacilación y sus implicancias por momentos parece más un rasgo de la posmodernidad que de la primera mitad del siglo XX, y mucho más respecto del siglo XVII. Paradójicamente es esta vacilación del instituto narrativo, tan actual, lo que ha posibilitado atribuir a Cervantes nada menos que la fundación de la novela moderna; fundación que, desde esta perspectiva, permanece durante más de tres siglos en estado de latencia.

En el año 1907 Sigmund Freud presenta *El poeta y los sueños diurnos*, obra de particular significación para determinados abordajes críticos. El punto de partida es que todo niño que juega se conduce como un poeta (creador / fabulador), creándose un mundo propio. Ese mundo propio, la fantasía, implica la existencia del productor y del producto; dicho de otro modo: autor y personaje. La fantasía, a su vez, es asumida como compensación de una frustración o de una esperanza. La creación literaria, particularmente en la narrativa, aporta al autor una forma de satisfacción de deseos, conscientes o no, esencialmente porque hace viable la creación de un derivado del inconsciente. Y aporta al lector una especie de sueño diurno ya completamente diseñado y estructurado, con amplios espacios para la acción de los mecanismos de identificación proyectiva. En este punto importa recordar que que el primer receptor de la obra de arte es el propio creador.

Alonso Quijano, a quien

...llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.

Construye su fantasía y la realiza mediante una variable inédita de la creación literaria: asumiendo él mismo el rol de personaje y transformando la fábula en acción. Eladio Linacero llama aventuras a sus fantasías:

Tiene siempre un prólogo, casi nunca el mismo. Es en Alaska, cerca del bosque de pinos donde trabajo. O en Klondike, en una mina de oro. O en Suiza, a miles de metros de altura, en un chalet donde me he escondido para poder terminar en paz mi obra maestra.

Pero hay un momento en que Eladio produce de un modo casi idéntico al de Alonso Quijano: el episodio de la rambla y Eduardo Acevedo:

Aquella noche no vino ninguna aventura para recompensarme el día. Debajo de mis párpados se repetía, tercamente, una imagen ya lejana...

y en el párrafo siguiente se consagra el fracaso del intento de transformar la fábula en acción:

Entonces tuve aquella idea loca como una obsesión. La desperté; le dije que tenía que vestirse de blanco y acompañarme. Había una esperanza, una posibilidad de tender redes y atrapar el pasado y la Ceci de entonces.

Eladio no se instala a sí mismo en su fantasía sino que procura instalar a Doña Cecilia Huerta de Linacero en el rol de *la Ceci de entonces*. La instalación es demasiado forzada como para que pasen inadvertidos los matices de diferencia entre realidad y fantasía, entre realidad y verdad. Eladio puede reproducir algunos aspectos de la realidad que evoca, o de la fábula que ha imaginado, pero no su verdad: puede reproducir hechos, no el alma de esos hechos. Y el material de la narración (de Onetti, ya no de Eladio; o de Cervantes,

ya no de Alonso Quijano) es cómo se construye la narración y cuáles son sus efectos. Nuevamente las palabras de Riley (Op.Cit.) sobre Cervantes son válidas para Onetti:

Su esencia poética es definida por la pérdida, la imposibilidad, una ardiente búsqueda de la identidad, una triste conciencia de todo lo que pudo haber sido y nunca fue y, en contra de esta desposesión, una afirmación de la existencia total en la realidad de la imaginación.

Alonso Quijano transformándose en Don Quijote; Eladio Linacero imaginándose protagonista de sus aventuras; Brausen inventando un universo narrativo intercalado en el universo narrativo dentro del cual él mismo *existe*... porque así lo ha diseñado Onetti.

El instituto narrativo vacila en la medida en que se materializa el trasiego de roles y facultades desde el autor hacia el personaje y, luego, desde el personaje/autor hacia sus personajes. Trasiego que, por otra parte, no siempre es unidireccional: los personajes del *Quijote* mencionan a Cervantes y al propio Don Quijote; Brausen menciona a Onetti y luego Brausen mismo será una referencia explícita entre sus propios personajes. Y, como si esto no fuera suficiente, Cervantes apela a Cide Hamete Benengeli y a muchas otras fuentes de dudosa fiabilidad aún para su narrador..., que oscila entre la omnisciencia más contundente y un modo de infrasciencia que por momentos se difumina en la vaga pluralidad de lo apócrifo. Vacilación análoga a la que puede encontrarse sobre el final del capítulo I de *Juntacadáveres*:

El andén estaría lleno, un grupo de hombres miraría desde la puerta del Club, otro acomodaría las espaldas contra la esquina del hotel Plaza...[4]

o al comienzo de *Para una tumba sin nombre*:

Todos nosotros, los notables, los que tenemos derecho a jugar al póker en el Club Progreso... [5]

o en el capítulo IV de *El astillero*:

No sabe cómo llegaron a encontrarse Jeremías Petrus y Larsen. / Es indudable que la entrevista fue provocada por éste, tal vez con la ayuda de Poetters, el dueño del Belgrano; resulta inadmisibles pensar que Larsen haya pedido ese favor a ningún habitante de Santa María... [6]

o en el cuento *Eshbjerg, en la costa*:

...a esta hora deben estar caminando en Puerto Nuevo, junto al barco o haciendo tiempo de un muelle a otro... (...) Me lo imagino pasándose los dientes por el bigote...

o en el capítulo II de *Dejemos hablar al viento*:

No debe olvidarse que Brausen me puso en Santa María con unos cuarenta años de edad y ya Comisario, ya jefe del Destacamento. Hubo un antecedente. Cuando tenía unos diez años y al Príncipe Orloff como maestro, desaparecí, estuve en el limbo hasta los cuarenta. Hablo de años según ocurren en ciertos lugares; aquí, en Lavanda, por ejemplo... [7]

por citar algunos ejemplos de los muchos que pueden encontrarse en la producción narrativa de los más de cincuenta años que han transcurrido entre *El pozo* (1939) y *Cuando ya no importe* (1993).

Parece obvio que la vacilación del instituto narrativo debería impactar de lleno en la calidad de la verosimilitud, sin embargo no es así. La verosimilitud es un efecto que, paradójicamente, no pierde sustento ni firmeza aunque no cesen los embates de Cide Hamete Benengeli o de Brausen. El relato se consolida, pese a la zozobra conjetural de su propio discurso, no sobre la base de acciones en la realidad sino, más bien, de acciones que esencialmente refutan la realidad. Los personajes, tanto del Cervantes del *Quijote* como de Onetti, no son partícipes de un sistema de acciones sino, fundamentalmente, de un sistema de reflexiones. No importan los hechos sino *el alma de los hechos*. Eladio Linacero lo dice con insuperable perspicuidad:

...los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene.

El propio Onetti, en conversación con Rodríguez Monegal a propósito de *La vida breve*, dice:

Brausen hace algo muy corriente: se imagina a sí mismo en otra vida. Todo el mundo que yo conozco practica, consciente o inconscientemente, lo que se llama 'bovarismo', la vida imaginada.

Lo que le pasa a Brausen es lo que le pasa a todo el mundo. Cuando empieza a imaginarse Santa María y se pone a componer mentalmente un folletón, o un guión de cine, para ganarse la vida, para subsistir, lo único que Brausen realmente quiere, su único deseo, es salirse de su vida, ser otro. Ni siquiera busca ser mejor, más importante, más rico, o más inteligente. No: lo que él quiere es ser otro, simplemente. Como la Bovary. [8]

El rasgo más destacado del personaje Brausen es su condición de gran fabulador, igual que Alonso Quijano. Personajes que evolucionan en un dinámico e incesante desplazamiento y superposición de roles y facultades: personajes, lectores, creadores. El instituto narrativo convencional no resiste el vértigo de lo inverosímil y vacila, se tambalea, hasta adquirir una extraña firmeza cuyo mayor secreto es el de explorar -en código narrativo- las posibilidades de la propia narración. Así se consolida la oscilación y los desplazamientos entre planos ficcionales de los discursos de Alonso Quijano, Cide Hamete Benengeli y otras voces narradoras del *Quijote*; del mismo modo que se insinúa en Eladio Linacero y se institucionaliza en Brausen, Díaz Grey y tantas otras voces narradoras onettianas. El instituto narrativo vacilante resiste su propia dimensión inverosímil porque el gran asunto no es examinar los múltiples aspectos de una realidad inventada sino examinar los múltiples aspectos que operan en la invención de otra realidad. Uno de estos aspectos tiene que ver, precisamente, con la reinención de sí mismos que hacen estos personajes. Alonso Quijano y Brausen encuentran en la imaginación el código de acceso a ámbitos de realización de los que están excluidos en la realidad convencional. La atención narrativa se concentra en los procedimientos de esta reinención y de la construcción de universos íntimos y privados.

Sobre el final del capítulo XXIII de *Dejemos hablar al viento* Larsen juega a explicitar lo tácito:

Brausen. Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro. (...) Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos.

En el capítulo V de la primera parte del *Quijote* dice Don Quijote a un interlocutor que ha reconocido en él a don Alonso Quijano estas célebres palabras:

Yo sé quién soy, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aún todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías.

El punto de vista de cada personaje es tan contundente e inflexible que se impone respecto del punto de vista de cada eventual narrador y provoca un efecto de fragmentariedad que, al mismo tiempo, se ensambla en algunos sectores del relato y toma distancia de otros. Esto, a su vez, dificulta el tratamiento narrativo convencional de secuencias anecdóticas relevantes porque, mucho más que la acción en un plano de ficción principal, importan acciones narradas en orden de planos de ficción subsidiarios y, en todos los casos, la reflexión.

Al fin y al cabo Brausen asume como propia la estética narrativa de Alonso Quijano al decir, en el capítulo VII de la parte II de *La vida breve*:

Yo besaré los pies de aquel que comprenda que la eternidad es ahora, que él mismo es el único fin; que acepte y se empeñe en ser él mismo, solamente porque sí, en todo momento y contra todo lo que se oponga, arrastrado por la intensidad, engañado por la memoria y la fantasía.

La afirmación inicial según la cual **en la narrativa en lengua española, entre Cervantes y Onetti no hay nadie** es una forma tajante de decir que ninguno, absolutamente ninguno, de los muchísimos narradores en lengua española que produjeron entre el *Quijote* y *El pozo*, transgredió las convenciones del género, hizo vacilar su institucionalidad, de modo sistemático o relevante. Quizás lo que más parecido a una única y tímida excepción sea *Niebla*, de Miguel de Unamuno, publicada en el año 1914.

Entre *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) y *El pozo* (1939) transcurren 334 años: todos los siglos XVII, XVIII, XIX y el agitado primer tercio del no menos agitado siglo XX. Luego Onetti desarrolla su obra hasta la última década del siglo XX.

Desde contemporáneos de Cervantes como Mateo Alemán o Salas Barbadillo, y luego María de Zayas y Sotomayor y Baltasar Gracián; luego, ya en el siglo XVIII, Benito Feijoo, Cadalso, Jovellanos, Diego de Torres Villarroel; y luego, en el siglo XIX, Mariano José de Larra, Estébanez Calderón, Pedro Antonio de Alarcón, José María de Pereda, Benito Pérez Galdós, Armando Palacio Valdés, Vicente Blasco Ibáñez, Ángel Ganivet; y luego, ya entrando al siglo XX, Azorín, Pío Baroja, Valle Inclán, Unamuno, Gómez de la Serna...

O, en América, Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas, Ciro Alegría, Alejo Carpentier, Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes, Borges, Amorim, Quiroga, Felisberto Hernández...

La lista es extensísima. Ninguno de los autores mencionados y no mencionados, ninguno de los narradores en lengua española entre el *Quijote* y *El pozo*, ha sustentado su estética en la vacilación del instituto narrativo. Ninguno ha perturbado las convenciones del género de modo sistemático, coherente y relevante. El primer gran paso hacia la renovación de la novela..., el primer gran paso hacia la fundación de la novela moderna, el primer gran paso hacia la nueva novela del siglo XX, fue dado por Cervantes con el *Quijote*. La consagración de la auténtica novela en lengua española, de la modernidad del siglo XX, ha estado a cargo de Onetti.

No se trata de una opinión sino de una constatación. Constatación que, por otra parte, se justifica objetivamente en algunas observaciones que parcialmente han sido comentadas en este artículo, esencialmente, es portadora de un juicio de valor: **en la narrativa en lengua española, entre Cervantes y Onetti no hay nadie. Absolutamente nadie.**

Notas

- [1] Riley, Edward (1971): *Teoría de la novela en Cervantes*. Taurus. Madrid.
- [2] Onetti, Juan Carlos (1939): *El pozo* (En *Obras Completas*. Aguilar. Madrid. 1979)
- [3] Ludmer, Josefina (1977): *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Sudamericana. Buenos Aires.
- [4] Onetti, Juan Carlos (1964): *Juntacadáveres* (En *Obras Completas*. Aguilar. Madrid. 1979)
- [5] Onetti, Juan Carlos (1969): *Para una tumba sin nombre* (En *Obras Completas*. Aguilar. Madrid. 1979)
- [6] Onetti, Juan Carlos (1961): *El astillero* (En *Obras Completas*. Aguilar. Madrid. 1979)
- [7] Onetti, Juan Carlos (1967): *Esbjerg, en la costa* (En *Obras Completas*. Aguilar. Madrid. 1979)
- [8] Onetti, Juan Carlos (1979): *Dejemos hablar al viento* (En *Obras Completas*. Aguilar. Madrid. 1979)
- [9] Rodríguez Monegal, Emir (1970): *Conversación con Juan Carlos Onetti*. Eco. Bogotá.

© Jorge Luis Miguel 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

