



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
in Lingue e  
letterature europee,  
americane e  
postcoloniali

Tesi di Laurea

La doble clave de  
lectura  
de *La vida breve*

**Relatore**

Prof. Susanna Regazzoni

**Correlatore**

Prof. Adriana Crolla

**Laureanda**

Costanza Cecchini

**Matricola**

842547

**Anno accademico 2018 — 2019**



# Índice

<b>Introducción</b> .....	p.5
<b>Capítulo I</b> El contexto histórico e ideológico.....	p.9
1.1 La Generación crítica.....	p.9
1.1.1 El contexto político de Uruguay.....	p.9
1.1.2 La regeneración de la crítica nacional: "los alacranes".....	p.12
1.1.3 La revista <i>Marcha</i> .....	p.13
1.1.4 Las distintas promociones de escritores de la Generación.....	p.16
1.1.5 La línea adversativa de la Generación.....	p.16
1.2 La resignación del "indiferente moral".....	p.18
1.2.1 El panorama literario de Uruguay.....	p.18
1.2.2 La escritura "auténtica" de Onetti: <i>El pozo</i> .....	p.19
1.2.3 El "indiferente moral".....	p.22
1.2.4 La salvación por la escritura (y por el sueño).....	p.25
1.2.5 La adolescencia, "instante riquísimo de virtualidad".....	p.26
1.2.6 Los sujetos onettianos y los antihéroes rioplatenses.....	p.28
1.2.7 Onetti y el existencialismo.....	p.29
1.2.8 Teoría de la desesperación.....	p.30
1.2.9 Presencia del mito en la obra de Onetti.....	p.32
<b>Capítulo II</b> <i>La vida breve</i> .....	p.35
2.1 El texto.....	p.35
2.1.1 La estructura.....	p.38
2.1.2 El argumento.....	p.38
2.2 El sistema topológico.....	p.39
2.2.1 Estructura de la instancia narrativa.....	p. 40
2.2.2 El sistema axiológico de los espacios de Brausen.....	p.42
2.2.3 Las ciudades imaginarias.....	p.45
2.2.4 El sistema del espacio triádico .....	p.46
2.2.5 El <i>incipit</i> de la novela.....	p.49
2.2.6 El espacio y la prostituta.....	p.51
2.2.7 El espacio y el sujeto femenino.....	p.52
2.2.8 La "matriz" de la novela.....	p.54

2.2.9 El espacio como brújula.....	p.56
<b>Capítulo III El doble.....</b>	<b>p.61</b>
3.1 Un motivo literario.....	p. 61
3.1.1 Hacia una definición de doble.....	p.62
3.1.2 Las variaciones históricas del doble.....	p.64
3.1.3 El doble y el fantástico.....	p.66
3.1.4 El doble en la literatura del área rioplatense.....	p. 66
3.2 El sistema semántico del doble.....	p.68
3.2.1 Los otros yoes de Brausen y la definición de doble.....	p.69
3.2.2 La metamorfosis de Brausen en Arce.....	p.72
3.2.3 La tematización del sujeto femenino como doble.....	p.78
3.2.4 La meditación sobre el suicidio.....	p.83
3.2.5 Díaz Grey: el doble sin pasado.....	p.89
3.3 El doble y la escritura literaria.....	p.97
3.3.1 La reflexión del sujeto literario sobre sí mismo.....	p.98
3.3.2 Los recorridos del narrador y el escritor de <i>La vida breve</i> .....	p.111
<b>Conclusiones.....</b>	<b>p.121</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>p.125</b>

# Introducción

En este estudio se ha elegido el motivo literario del doble como una de las posibles claves de lectura de la novela *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti. Las manifestaciones literarias del desdoblamiento del yo cuestionan la definición de sujeto como un todo coherente que domina el pensamiento occidental durante siglos, al mismo tiempo que interrogan las prácticas significantes dominantes. La generación de un “segundo yo” permite el distanciamiento crítico y la mirada desde una perspectiva alejada. La lectura de *La vida breve* a partir del doble puede realizarse en dos planos distintos y, en apariencia, ajenos entre sí: por un lado, el de la recuperación del sistema semántico relacionado con las manifestaciones literarias del “segundo yo”; por el otro, el del desdoblamiento como procedimiento fundamental de la obra, que se mira desde el exterior, cuestionando todos los elementos que la integran.

De hecho, *La vida breve* puede interpretarse como una “novela lúdica” en la que el ejercicio de la escritura se realiza paralelamente al de la lectura y del comentario, es decir que la obra se instituye como un doble de sí misma, generando desde el interior su propia crítica literaria. En este sentido, la originalidad de la novela que funda la saga de Santa María reside sobre todo en su estructura autorreflexiva por la que el lector puede acceder a los mecanismos constructivos de la ficción y a la formulación de una determinada ideología literaria.

Por otro lado, en la novela el sistema semántico del doble se tematiza a partir de la crisis del sujeto principal, Brausen, que se desdobra en dos yoes distintos: Arce, el proxeneta que pega y mata a las prostitutas, es la negación de Brausen y se genera a partir de un proceso de metamorfosis del sujeto; Díaz Grey, el médico de la ciudad de Santa María se vincula con Brausen según una relación de analogía y se sitúa en el mundo ficción que este último crea para evadirse de la realidad. Los distintos desdoblamientos de Brausen establecen una relación muy fuerte con el doble romántico: análogamente a éste, en los “otros yoes” de Brausen se proyecta su tanatofobia que se desencadena a raíz de la amputación del pecho de su mujer, Gertrudis.

El objetivo de este estudio es el de poner en evidencia cómo en *La vida breve* los distintos desdoblamientos del yo del sujeto principal, Brausen, reproducen en el nivel temático la misma mirada auto—crítica de la novela. Desde esta perspectiva, los distintos sujetos de *La vida breve* se convierten en actores de la escenificación de una determinada ideología literaria. El surgimiento de Arce puede vincularse con la rebelión de Brausen a

su estructura de personaje, es decir de entidad cerrada e inmutable frente al progreso de la narración. Por otro lado, la invención de Díaz Grey y de la ciudad imaginaria de Santa María escenifican el proceso de creación literaria manifestando el proceso de reelaboración de los datos de la realidad en la dimensión de la ficción.

Este estudio se articula en tres capítulos:

El primer capítulo sitúa el autor en el contexto de la generación crítica, el grupo de intelectuales uruguayos que, a partir del bienio 1938—1940, empieza un programa de regeneración de la literatura del país a partir de una reacción adversativa hacia una crítica conformista con respecto al gobierno. En la segunda parte del primer capítulo se introduce el sistema de influencias y la ideología del autor destacando la importancia de la concepción onettiana de una escritura “antiliteraria” pero auténtica que se opone a la literatura “con aplauso oficial”.

El segundo capítulo introduce *La vida breve* para luego desarrollar un análisis de la topología de la novela que, por sus implicaciones semánticas, funciona como una brújula en las obras de Onetti.

En el capítulo tercero, luego de una introducción al significado y a las variantes históricas del motivo del doble, se inscribe el núcleo de esta instancia de análisis.

En la primera parte del capítulo tercero los desdoblamientos de Brausen se relacionan con el sistema semántico de las manifestaciones literarias del doble: el proceso de escisión esquizofrénica de Brausen en Arce se instituye como un proceso de metamorfosis que encuentra su forma paradigmática en *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1885). Por otro lado, la duplicación de Brausen en el mundo de ficción que él mismo inventa, es decir Santa María, y en el médico de la ciudad, Díaz Grey, se funda en una relación de analogía con su creador. El mundo de ficción de Santa María puede leerse como el doble de Brausen en tanto que en éste se proyecta el miedo a la muerte de su creador y el deseo de vivir en una dimensión en el que el tiempo está suspendido.

En la segunda parte los desdoblamientos de Brausen se relacionan con la escenificación de una teoría literaria: por un lado, Brausen se instituye como un sujeto literario que reflexiona sobre su condición de personaje, es decir de entidad homogénea e invariable que se encuentra aprisionado en una máscara. Por otro lado, el proceso de desdoblamiento de Brausen en Arce se convierte en una etapa de fundamental importancia en el contexto de una teoría sobre el sujeto de la enunciación. Tanto Brausen como Díaz Grey tienen



que desdoblarse y negarse temporalmente a sí mismos para convertirse respectivamente en el escritor y en el narrador de *La vida breve*.

Como las conclusiones de este estudio pondrán en luz, los desdoblamientos del yo de Brausen tematizan la crisis de una novela que se distancia de sí misma para estudiarse obsesivamente. Esta actitud se proyecta indefinidamente en la obra según un sistema de cajas chinas por el que cada elemento se cuestiona a sí mismo: a partir de la obra en su integridad, pasando por cada una de las categorías narrativas (escritor, narrador y personaje) para terminar en la lengua que, como bien evidencia Turner, “mientras cuenta, saborea y lame lo contado, creando una paradójica dinámica autorreferencial”. (Turner, 1986: 647) La originalidad de *La vida breve* reside en la puesta en escena de su misma generación a partir de la descripción de las etapas que tienen que cumplir Brausen para ser escritor y Díaz Grey para ser narrador.

# I.

## El contexto histórico e ideológico

## 1.1 La Generación Crítica

La fecha de publicación de la novela *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti coincide con la fundación en Montevideo del periódico *Marcha*, órgano de expresión de una nueva generación de intelectuales que asume una posición crítica y hasta provocadora con respecto a la cultura oficial: la “Generación Crítica”<sup>1</sup>. Si bien esta nueva sensibilidad fecunda una multitud de disciplinas tan distintas entre ellas como la economía y el teatro, la política y el arte cinematográfica, es la literatura la que expresa de forma más cabal la toma de conciencia de una época de crisis, coherentemente con la afirmación de José Martí de que: “[...] cada estado trae su expresión a la literatura, de tal modo que por las diversas fases de ella pudiera contarse la historia de los pueblos, con más verdad que por los cricones y sus décadas.” (Rama, 1972: 325).

Rodríguez Monegal y Ángel Rama coinciden en situar la emergencia de los primeros integrantes de la nueva generación en el bienio 1938—1940, en el que a nivel nacional e internacional se asiste a una crisis del liberalismo: el panorama de entreguerras es desmoralizador para el anti—fascismo frente a la derrota de la España que marca el comienzo de la dictadura de Francisco Franco, la división de la izquierda antifascista frente al pacto germano—soviético, la iniciación de la guerra con la sucesión de victorias del nazismo, las consecuencias de la crisis económica y las dictaduras derechistas en América Latina.

### 1.1.1 El contexto político de Uruguay

---

<sup>1</sup> Se adopta así la denominación elegida por Ángel Rama en *La generación crítica (1939-1969)* (1971) y no la de “generación del 45” empleada por Rodríguez Monegal en *Literatura uruguaya de medio siglo* (1966): éste último, aunque admite el hecho de que “la generación de 45 es la generación del 45 hace ya mucho tiempo” (Rodríguez Monegal, 1966: 35), aduce una serie de motivaciones, primero políticas y luego literarias, para justificar su elección. En esta instancia de análisis se apoya a Ángel Rama cuando afirma el hecho de que el nombre elegido por Monegal “tampoco representa las correctas fechas de emergencia de un movimiento, las que deben situarse en el bienio 1938-1940.” (Rama, 1972: 332-333).

También la situación de Uruguay suscita la inquietud de quienes, en 1938, y frente a la expulsión del gobierno nacionalista de Luis A. Ferreira, creen asistir a la restauración de la democracia. De hecho, los integrantes de las dos promociones que constituyen la Generación Crítica son los primeros en detectar los síntomas de la crisis de un sistema de gobierno iniciado por la presidencia de José Batlle y Ordoñez, representante del partido tradicional de los colorados.

En las primeras dos décadas del siglo XX y en su primer mandato, Battle y Ordoñez ha introducido una legislación social única en la América hispánica y ha sentado las bases de la incipiente industrialización de Uruguay. Luego de un programa político progresista que, con el apoyo de las clases medias y bajas urbanas, no solamente ha introducido importantes reformas para la tutela de los derechos de los trabajadores sino también, por ejemplo, la educación gratuita, los sucesores del mismo partido empiezan una contienda para el poder que, el 31 de marzo 1933, desemboca en un golpe de estado que inaugura la dictadura de José Luis Gabriel Terra, miembro y representante del Partido Colorado. De esta forma, si en este período empieza a desmoronarse la imagen internacional de un Uruguay “país más adelantado de América” (Rodríguez Monegal, 1966: 14) que lo asimila a una “Suiza de América” (Rodríguez Monegal, 1966: 15), es en 1938 que se sitúa históricamente la frustración de la esperanza de una recuperación democrática. De hecho, si bien la formación de una conjunción de partidos republicanos y progresistas permite la victoria de la fórmula Alfredo Baldomir como presidente y César Charlone como vicepresidente en las elecciones del 27 de marzo de 1938, lo que implicaría el restablecimiento de los derechos suprimidos por la dictadura, en realidad lo que se verifica es un simple cambio de equipos gubernamentales que no modifica las estructuras de la dictadura. El editorial de Carlos Quijano, director de *Marcha*, expresa claramente la desilusión de una parte de los intelectuales de la época:

El 31 de marzo es un recodo de nuestra historia; pero no lo es menos y acaso lo sea más, el año 1938. En este último, con más claridad que en aquella fecha - se tarda a en comprender el cabal significado de los hechos aunque pueda intuírsele- la historia del país se bifurcó. El 31 de

marzo fue la reacción encabezada por las clases dominantes y más capaces. 1938 mostró que la resistencia al golpe de Estado había equivocado el camino. Para vencer a la reacción no se podía transitar por los mismos caminos de ella, buscar el apoyo de las mismas fuerzas que habían reclamado el golpe o lo habían tolerado. (Rama, 1972: 340)

El año 1958 es una fecha clave en lo que puede reconocerse como el proceso de desmitificación del batllismo<sup>2</sup>: la primera derrota electoral del Partido Colorado después de noventa y tres años de gobierno, en favor del Partido Blanco<sup>3</sup>, nacionalista y aliado con la formación política derechista de la Liga de Acción Ruralista. El acontecimiento no tiene repercusiones más profundas que las que se asocian a la manifestación de una toma de conciencia general: ya no es posible seguir pensando votar un solo partido, si está claro que, desde al menos 1933, hay un reparto de los puestos públicos y del poder entre blancos y colorados. Además, la iniciación de la crisis económica que, según la Comisión de Inversiones y Desarrollo Económico, se sitúa en 1955, demuestra los límites de un

---

<sup>2</sup> El batllismo es el nombre atribuido no a una, sino a distintas corrientes del Partido Colorado en Uruguay. En este contexto específico el nombre se refiere al programa político de los dos gobiernos de José Batlle y Ordóñez (1903-1907; 1911-1915) y de sus continuadores (Claudio Williman, Baltasar Brum, José Serrato, Juan Campisteguy, Gabriel Terra, Alfredo Baldomir y Luis Batlle Berres): el ejercicio directo del Estado en el dominio comercial e industrial, la concepción laica de este último, la emanación de reformas sociales en favor de los sectores bajos (obreros), las reformas educativas para las clases medias (burguesía) y el liberalismo político, representan algunos puntos fundamentales de esta corriente del partido tradicional uruguayo.

<sup>3</sup> Los partidos Blanco y Colorado son los dos partidos tradicionales uruguayos. Sus orígenes se sitúan en el principio mismo de la República de Uruguay, en el período de las luchas por la independencia de España y Brasil, más específicamente en la batalla de Carpintería, el 19 septiembre de 1936: en esta batalla se enfrentaron las fuerzas gubernamentales, al mando de Juan Antonio Lavalleja, a las fuerzas revolucionarias, al mando de Fructuoso Rivera. Los nombres de los dos partidos se refieren a los distintos colores de las divisas usadas en la batalla. Históricamente, los colorados representan los intereses de los grupos populares urbanos de Montevideo y de los inmigrantes, con una apertura a lo europeo, mientras los blancos defienden los intereses de los terratenientes que residen en el interior del país.

socialismo concedido desde lo alto como el de Batlle, que en realidad sobreentiende una actitud paternalista: si por un lado se olvida el problema de la tierra y de las formas de explotación en el interior del país, la tutela de los derechos del proletariado urbano asume los tonos de un estatismo que transforma los obreros en clientes políticos. Por otro lado, son los sectores medios, es decir los que el sistema político de Batlle ha privilegiado con las reformas del sistema educativo, los primeros en manifestar la insatisfacción por un sistema que no respeta los ideales por los que anteriormente ha trabajado. De hecho, Ángel Rama subraya el aspecto “irónico” de que sea propiamente la burguesía, es decir la hija de una educación típicamente liberal, europeísta a la francesa y beneficiaria directa de las reformas educativas del último empuje civilizador del battlismo, la que se rebela al carácter clasista de las mismas.

En este sentido el mismo crítico afirma que los años que ocupa la Generación Crítica parecen coincidir con los que acompañan el desmoronamiento del liberalismo de los regímenes oligárquicos en América Latina en favor de una demanda de mayor participación democrática: se quiebra por lo tanto la idealización de Uruguay que se basa en el supuesto pasaje pacífico del país a la democracia.

#### 1.1.2 La regeneración de la crítica nacional: los “alacranes”

La misma ambigüedad que borra los límites entre los dos partidos tradicionales y que convierte el gobierno uruguayo en una farsa para el consumo de sus ciudadanos, en los mismos años caracteriza el ambiente de la crítica literaria que cesa de desempeñar su papel orientador y de protección de la continuidad de la cultura por medio de su selección responsable, y se convierte en servidora cobarde del gobierno. De hecho, ninguna de las dos generaciones de escritores sucesivas a la de comienzos de siglo logra aportar innovaciones literarias de particular relevancia por adoptar ambas una política de conformismo con respecto al gobierno y a la cultura oficial: si bien la generación que tiene como fecha de referencia el año 1932 tiene una actitud más polémica con respecto a la que la precede, la de 1917, el contragolpe en 1942 de Alfredo Baldomir reabsorbe cualquier gesto inconformista por crear la ilusión de una vuelta a la democracia.

Por lo tanto, la Generación Crítica se distingue principalmente por su reacción adversativa hacia una crítica que ha perdido la relación con su lector para favorecer en

cambio el oficialismo, es decir una crítica que ya no responde por su tarea: por esto se ha privilegiado en este contexto la denominación de la generación propuesta por Ángel Rama y no la más arbitraria de Rodríguez Monegal. El público lector uruguayo casi no existe hasta el advenimiento de los primeros miembros del grupo renovador y la generación anterior a éste está resignada a “una suerte de hermafroditismo (como ha dicho Ángel Rama): escribían poesía para consumo de otros poetas” (Rodríguez Monegal, 1966: 86-87). De hecho, uno de los pilares de la actividad del grupo será el restablecimiento del vínculo entre escritor y público que tiene que sustituir al que media entre escritor y Estado: la actitud crítica se dedica a guiar a un público de lectores olvidados, no permitiendo más el tráfico de elogios recíprocos entre escritores, sino extendiendo la crítica hacia los amigos y los miembros de una misma redacción<sup>4</sup>.

En este sentido, si por su actitud destructiva se merecen el apodo de “alacranes”, en realidad los integrantes de este grupo desempeñan una actividad de limpieza que les proporciona el terreno libre de una nueva conciencia creadora: coherentemente con ésta, ya no se admite utilizar dos medidas distintas para evaluar las producción literaria extranjera y la nacional, aunque la investigación de esta última no tenga que descuidarse por ninguna motivación, al mismo tiempo que se impone como un imperativo la oposición al oficialismo. Se rescata el pasado de dos generaciones anteriores, la del Ateneo, que florece entre 1880 y 1890, y la de 1900, cuyos miembros, como Julio Herrera y Reissig, Horacio Quiroga, Florencio Sánchez y José Enrique Rodó, producen obras en las que la libertad creadora es consecuencia directa de una posición de inconformismo hacia un régimen repudiado. Pero sobre todo se funda, en junio de 1939, una revista que se convierte en el órgano expresivo de esta posición renovadora, es decir *Marcha*.

### 1.1.3 La revista *Marcha*

---

<sup>4</sup> Esta nueva política de conducta a veces alcanza niveles extremos. Rodríguez Monegal resume en los términos de una “práctica suicida” (Rodríguez Monegal, 1966: 42) la publicación a escondidas por parte de la dirección de los ataques de algunos lectores a la revista.

La comunidad heterogénea de intelectuales que se reúne para colaborar en este semanario, si bien no tiene incidencia política directa (no se logra, por ejemplo, que el director Carlos Quijano obtenga un puesto en el senado), sí consigue despertar la conciencia de un público de lectores de izquierda hacia la realidad nacional e internacional. Además, logra darles voz a los que no pueden expresarse en el contexto de un periodismo monopolizado por los dos partidos políticos tradicionales y, exactamente por la disparidad de posiciones políticas y de generaciones que reúne, muchas veces se convierte en teatro de disputas que traducen una lucha para la jefatura de la Generación. En el contexto del semanario adquiere relevancia sobre todo la página literaria, que en un primer momento dirige Onetti, para luego dejar que se desencadene la competencia para ocupar su puesto:

[...] desde ese año crucial de 1945, las polémicas se suceden por los motivos más triviales y abarcan no sólo lo que la letra de imprenta soporta sino muchas furibundas llamadas telefónicas, cartas reales o imaginarias, encuentros sumamente tensos en el claustro de la Biblioteca Nacional, explicaciones airadas en el Café Sportman, y hasta algunos centros de reunión. (Rodríguez Monegal, 1966: 40)

La importancia que cobra la página literaria de *Marcha* se relaciona con la necesidad urgente de resucitar a un público fantasma, olvidado por los escritores de la generación precedente, que pueden contar con la protección del Estado. El eje de las discrepancias en el interior de *Marcha* se identifica con la relación entre la dirección de Carlos Quijano, heredero de la generación de 1932 y sumamente receloso de las renovaciones experimentales de los ismos europeos de entreguerras, y una generación de jóvenes escritores que colaboran con el semanario a partir de 1945 y se encuentran en un período de transición de influencias literarias. De hecho, hasta más o menos 1939, los puntos de referencias culturales para Uruguay se identifican con Francia y España, sobre todo por lo que se relaciona con la producción literaria y filosófica de entreguerras. Sin embargo,



el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, con la ocupación de Francia por Hitler (1940) y la victoria de Franco en España (1939), reduce la intensidad los flujos literarios desde los dos países europeos, favoreciendo la emergencia de un nuevo canal destinado a una enorme influencia, el de la producción literaria en lengua anglosajona.

Es importante precisar el hecho de que esta transición desde un área de mayor influencia literaria hasta otra no implica un proceso de exclusión ni de cambio imprevisto. En este sentido mientras que los integrantes de la Generación Crítica admiran las prosas experimentales de William Faulkner, John Dos Passos y James Joyce, no prescinden de la lectura y el estudio de Marcel Proust, Louis—Ferdinand Céline y Paul Valéry.

*Marcha*, además, es admiradora y, a veces, hasta imitadora de la revista bonaerense *Sur* que, bajo la dirección Victoria Ocampo y a partir de 1939, empieza a publicar textos teóricos y literarios de Jean—Paul Sartre, cuyo pensamiento inundará el mercado argentino entre las décadas del 40 y del 60. De la misma forma, si es verdad que la guerra provoca una aceleración en el proceso, la nueva novela norteamericana ya empieza a circular en los años veinte y treinta en España, Francia, Argentina y Chile como resultado de una dominación cultural que abarca el mundo entero: por lo tanto, frente a quienes se oponen a la influencia literaria “yanqui” en nombre de una supuesta superioridad de la francesa, la imagen muy posible de Sartre leyendo una obra de Samuel Beckett adquiere un sentido paradójico.

La oposición de la Generación Crítica a una retórica batllista que encuadra Uruguay según los cánones de bienestar europeos (“La Suiza de América”) opera también en función de un giro copernicano que dirige la atención hacia las concretas raíces americanas del país hispanoamericano: por lo tanto, adquieren relevancia las obras de recuperación histórica de colaboradores de *Marcha* como Pivel Devoto, historiador y político, Arturo Ardao, profesor de historia y estudioso de la evolución histórica de las ideas en Uruguay, y Lauro Ayesterán, musicólogo e investigador del folclore y de la historia de la música en Uruguay. En el semanario aparecen también los nombres de autores cuyas obras traducen una mirada que se detiene en las cercanías culturales, como por ejemplo los de Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Rómulo Gallegos, Miguel Ángel Asturias, Gabriela Mistral, Nicanor Parra, anticipando un interés para la cultura de la América hispánica que tendrá su culminación a partir de la Revolución Cubana de 1959,

con el ascenso de una generación provista de una conciencia continental y hasta internacional.

Sin embargo, volviendo a las discrepancias entre la dirección y los colaboradores más jóvenes del semanario, éstas son antes de todo la prueba de la independencia política e ideológica de *Marcha* que, si no logra siempre armonizar la polifonía de voces que reúne, sí permite el enriquecimiento del panorama crítico uruguayo por la fundación de nuevas revistas por parte de los integrantes emigrados de la redacción.

#### 1.1.4 Las distintas promociones de escritores de la Generación

Siguiendo la perspectiva histórica de Ángel Rama en *La generación crítica* (1972), el grupo de intelectuales empieza a publicar sus obras en el bienio 1938—1940, aunque se trate todavía de la producción literaria de los “jefes de fila”, entre los que se sitúa Juan Carlos Onetti con la publicación de *El pozo* (1939). Sin embargo, Rama divide la Generación en dos promociones: los integrantes de la primera, cuyas fechas de nacimiento se encabalgan sobre el año 1920, pertenecen a una época “internacionalista” que coincide con la última introducción de reformas civilizadoras del batllismo. Por lo tanto, en esta época Uruguay adhiere todavía a la imagen de “país europeo dentro de América Latina” por tener una democracia aparentemente estable. La segunda promoción tiene como epicentro de nacimiento el año 1930 y empieza a actuar sobre la cultura nacional a partir de 1955, lo que le vale el nombre de “generación de la crisis”: los miembros de ésta última tratan de ampliar el mismo enfoque crítico de la promoción precedente con una atención particular hacia la tarea proselitista, un mejor conocimiento de la realidad nacional y una acción educativa dirigida a las clases populares.

#### 1.1.5 La línea adversativa de la Generación

Excepto algunos puntos claves que ya se han mencionado, la Generación Crítica se define esencialmente por su línea adversativa que no se asocia necesariamente a un determinado estilo o a una filosofía en tanto que nace de la desilusión: se trata de la expresión de la insatisfacción del joven frente a un mundo que desmiente sus ideales. Sin embargo, si para Ángel Rama la asunción de una conciencia crítica acomuna todas las disciplinas intelectuales de una cultura, configurándose en tanto etapa anterior a la

elaboración de un programa coherente, para Rodríguez Monegal entre los miembros de la generación esta actividad adquiere una dimensión creadora:

Al comprometerse hondamente en la actividad literaria, al jugarse día a día por sus convicciones, al sumar sus esfuerzos al proceso general de descubrimiento y rescate de la verdadera realidad nacional, al contribuir a la creación de una más exitosa conciencia cultural, los mejores críticos eran creadores. (Rodríguez Monegal, 1966: 86)

Es por su dimensión “creadora” que la crítica asume una función fundamental en la Generación Crítica, aunque la actitud adversativa hacia la tradición es una etapa que precede a la desintegración del núcleo de intelectuales en asociaciones ideológicas superiores. Este pasaje implica la búsqueda de nuevos cauces expresivos en la literatura experimental europea y, sobre todo, en la norteamericana, en la filosofía y en las ideologías más actuales, en el psicoanálisis y en la fenomenología, en el existencialismo y en la nueva crítica. Así que, si por un lado pierden significado las reflexiones abstractas del idealismo progresista, vuelve a tener importancia la experiencia existencial, la del hombre concreto del presente y del pasado, en su fragilidad. Los primeros en captar las señales de esta nueva sensibilidad, que nace de una reacción de oposición a la tradición, son sobre todo los poetas y un narrador en particular, Juan Carlos Onetti, a finales de los años 30. Los siguientes versos del poeta Beltrán Martínez logran transmitir el sentimiento de inseguridad y de precariedad existencial que domina en la nueva estética literaria:

Hijo del humo vano, peregrino entre nieblas,  
hoy regreso a los sueños, humilde y caminante  
y lo vivido escribo sobre la inestable arena.

(Rama, 1972: 349)

Al mismo tiempo que una toma de conciencia de la caducidad de la vida, esta vuelta al hombre concreto implica una postura vitalicia frente a instituciones, intelectuales y

obras que el oficialismo ha transformado en esclerosadas: esto parecería en un primer momento desmentir la posición de marginación voluntaria de los intelectuales de la Generación Crítica, quienes rechazan cualquier relación con la ortodoxia reinante, desde las instituciones educativas hasta las artísticas. Sin embargo, hay que considerar que esta posición de francotirador opera en función de una mejor preparación intelectual con respecto a la del oficialismo. Este aislamiento individualista caracteriza sobre todo la primera promoción de intelectuales, mientras que, a partir de la segunda, se impone como dominante el rasgo asociativo, por el que las editoriales empiezan a organizar ferias de libros y a divulgar las obras de la Generación. Lo que es importante subrayar es que, tanto la posición de marginación individualista como la asociativa, se vinculan a la estructura radicalmente “independiente” de la generación:

Independiente de la rectoría espiritual del gobierno, independiente hasta el puritanismo de toda conmixión con sus intereses económicos, independiente también de cualquier forma cerrada o dogmática ya que no respondió a ninguna orientación clara y sistemática sino que resultó de una conjunción muchas veces confusa de variadas alternativas, impulsos, esclarecimientos, progresos e influencias [...]. (Rama, 1972: 382)

Esta variedad de “alternativas” que caracteriza a la Generación encuentra en el género novelístico su traducción literaria más afortunada y, en las primeras obras de Juan Carlos Onetti, un modelo inicial.

## **1.2 La resignación del “indiferente moral”**

### **1.2.1. El panorama literario de Uruguay**

La consideración de las novelas de Juan Carlos Onetti en tanto punto de referencia de la producción literaria de la Generación Crítica se explica si se reconoce la condición de adelantado de su autor, que Ángel Rama sitúa entre los “jefes de fila” (Rama, 1972: 342).

Por otro lado, no se debe olvidar el hecho de que Uruguay no tiene una tradición novelística tan arraigada como la cuentística, que se basa en la forma oral y tiene niveles de excelencia. De hecho, en la tradición del cuento oral se funda toda la tradición de la literatura campesina uruguaya que domina el panorama literario del país durante todo el siglo XIX y buena parte del modernismo, cuando entra en quiebra. Resulta significativa, en este contexto, la distinción que establece el crítico uruguayo Rodríguez Monegal entre aquellos escritores contemporáneos, como Mario Arregui, Luis Castelli y Julio C. Da Rosa, que logran atribuir un acento personal a la tradición campesina, y “los epígonos” (Rodríguez Monegal, 1966: 191) que simplemente ven en ésta un camino ya trazado y más seguro respecto a la búsqueda de horizontes expresivos nuevos y más actuales. El hecho de que un miembro de tal influencia de la Generación valore una producción literaria de matriz ruralista confirma la importancia que en el movimiento asume, no tanto el cambio del espacio expresivo, que ya caracteriza la producción de una corriente “ciudadana” de la generación anterior, sino más bien el ímpetu innovador que se opone a la falta de autenticidad y a la monotonía del oficialismo. Por lo tanto, si es verdad que la Generación Crítica se encuentra frente a una tradición literaria que sigue dos direcciones, la campesina y la ciudadana, Onetti es quien confiere a la segunda la originalidad de una creación, es decir de una reformulación del mundo a partir de una forma determinada de verlo.

### 1.2.2 La escritura “auténtica” de Onetti: *El pozo*

La obra de Onetti, que inaugura el acceso de la narrativa uruguaya a las formas modernas ya cultivadas en la Europa de la posguerra, supone una importante toma de posición con respecto a la producción literaria que domina en el panorama nacional hasta la publicación de *El pozo* (1939): a una literatura bien escrita y con aplauso oficial, opone una escritura “antiliteraria” pero auténtica, que apela a la realidad vivida e invita a retirarse en la soledad para desarrollar una mirada hacia la propia interioridad. Uno de los principales criterios de evaluación literaria de la nueva generación es el de la autenticidad que se funda en la afirmación del narrador de *El pozo*: “Es cierto que no sé escribir, pero

escribo de mí mismo” (Onetti, 1965: 7) y que permite, por ejemplo, considerar positivamente la obra de escritores que, como Roberto Arlt, “escriben mal”<sup>5</sup>.

En este sentido el cambio de rumbo hacia la experiencia existencial del hombre concreto explica, por ejemplo, la necesidad de muchos miembros de la Generación de experimentar con otros formatos literarios con respecto al cuento, y la novela se revela por su capacidad de acoger las implicaciones morales y espirituales de los actos narrados y por permitir la creación de sujetos con un mayor trasfondo. Si bien, según Rodríguez Monegal, en la producción de narradores como Carlos Martínez Moreno y Luis Castelli las proporciones del relato empiezan a manifestar sus límites, mientras que les resulta todavía difícil trasladar la misma tensión narrativa desde el formato breve hasta la novela, puede afirmarse que los cuentos de Onetti sean asimilables a capítulos individuales de una misma saga novelística, la que se sitúa en Santa María y que se desarrolla en la trilogía *La vida breve* (1950), *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964).

*El pozo* (1939) es una obra que rompe todas las convenciones del relato por encontrarse más cercana por su extensión al género novelesco y, sobre todo, por hacer visible el acto de escribir en sus motivaciones, como puede observarse en el siguiente fragmento: “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” (Onetti, 1965: 6). Por otro lado, en la misma obra la actividad de la escritura se problematiza a partir de sus posibles torpezas: “no sé si cabaña o choza son sinónimos; no tengo diccionario y mucho menos a quien preguntar. Como quiero evitar un estilo pobre voy a emplear las dos palabras, alternándolas” (Onetti, 1965: 6). La primera novela de Onetti tiene un valor fundador porque ya expresa los puntos cardinales de las obras que la siguen: como destaca Ángel Rama, en tanto que se basa en la concepción “sincera” de una escritura confesional, el estilo hablado reproduce los recorridos formales del monólogo en alta voz, sin dejar espacio a efusiones líricas, la arbitrariedad de la alternancia de temas y evocaciones

---

<sup>5</sup> En *Viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti* (2008) se relata el hecho de que el autor uruguayo, sin dejar de proclamar a Roberto Arlt como “un escritor que comprendió mejor que nadie la ciudad en que le tocó nacer” no podía desconocer el hecho de que “era, literariamente, un asombroso semianalfabeto” (Vargas Llosa, 2008: 26).

expresa el ritmo imaginativo de la conciencia en oposición a la artificialidad de una composición a priori y, finalmente, la primera persona y el tiempo presente de la escritura generan la inscripción del acto compositivo y de las dinámicas creativas de la conciencia. Sin embargo, la dimensión auténtica de *El pozo* reside en su posición inauguradora de una nueva perspectiva en la tradición de la literatura ciudadana, la que no se limita ya a un análisis realista de la vida burocrática del mundo urbano, sino que dirige su atención hacia una nueva tipología humana fraguada en el sistema de relaciones que las ciudades macrocéfalas generan: es decir que los individuos ya no permanecen aprisionados en una bidimensionalidad por la que se privilegia el paisaje y se descuida al sujeto, como en la tradición literaria campesina de la generación anterior, sino que se descende en “el pozo” de la interioridad humana desde la perspectiva privilegiada de la soledad. Se trata de un acto fundador de fundamental importancia que condiciona la producción de la mayoría de los autores de la Generación Crítica por ponerle la palabra fin a una tradición literaria, la arraigada en el pueblo y en los seres humildes que lo habitan, que no opera sino en calidad de evasión nostálgica hacia un mundo falseado.

Se asiste, en este sentido, a un primer paso hacia el giro copernicano con el que se impone una nueva geografía literaria, coherentemente con lo que el mismo autor uruguayo, con el seudónimo de Periquito el Aguador, escribe en *Marcha* el 25 agosto de 1939:

Entretanto, Montevideo no existe. [...] Decía Wilde —y esto es una de las frases más inteligentes que se han escrito— que la vida imita el arte. Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contar cómo es el alma de la ciudad. Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban. (Rama, 1965: 74-75)

La fundación de una nueva novela montevideana y de la misma Montevideo pasa por la identificación de una precisa y recóndita zona de una realidad que, en el proceso

creativo, se convierte en interpretación totalizadora de la misma: es de esta forma que puede modificarse la cosmovisión de una sociedad y puede erigirse una nueva ciudad a partir del arte. Como subraya Ángel Rama, en la obra de Juan Carlos Onetti los nuevos sujetos que habitan la ciudad no resultan de la concepción determinista del comportamiento humano que se basa en la lección de los hechos y en las circunstancias históricas, al estilo de las novelas de Stendhal. Más bien resultan pre— determinados y, sobre todo, separados de los hechos a los que están obligados, o no, a mezclarse y que en sí mismos son “siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentido que los llene” (Onetti, 1965: 34). Por lo tanto, el sentimiento invariable de los sujetos onettianos se asocia a cualquier hecho o peripecia que tienen importancia secundaria frente a la interioridad del individuo, como confirman las palabras programáticas de Eladio Linacero, narrador de *El pozo*: “Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no” (Onetti, 1965: 8). El dinamismo reducido al mínimo del acaecer histórico no coincide con un progreso en términos existenciales de los sujetos onettianos que permanecen en la misma situación de inmovilidad.

### 1.2.3 El “indiferente moral”

Montevideo en la obra de Onetti actúa como la escenografía de la articulación aparente de las distintas esencias de un alma, las que en realidad se traducen en una serie de escenas estáticas y escasamente motivadas. Rodríguez Monegal subraya el hecho de que el mérito fundamental de la Generación Crítica reside precisamente en darle a la realidad urbana rioplatense “su poeta”, como a Combray, Marcel Proust y a Dublín, James Joyce. La potencialidad de la obra de Onetti encuentra un vívido aunque tardío reconocimiento en el dramaturgo Carlos Maggi:

[La obra de Onetti] empieza a darle a Montevideo, a Buenos Aires, a nuestras poblaciones, una manera de ser, un olor a lugar vivido que es el primer hueso para componer el esqueleto de un alma que todavía no tienen y que no podrá nacer de la sola calidad sino de la



imaginación y del arte, del uso sensible de los hombres y de las cosas. (Rama, 1965: 78)

Onetti define el nuevo sujeto rioplatense en calidad de “indiferente moral” en ocasión de la presentación de su novela *Tierra de nadie* (1941):

[...] El caso es que, en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia. (Rama, 1965: 80)

La creación artística coincide con la proyección totalizadora de un aspecto oculto de la realidad y en las obras de Onetti la mirada se dirige hacia las dos grandes ciudades cercanas que se expanden por los efectos de la industrialización y forjan y sistematizan nuevas relaciones humanas. Ángel Rama, a distancia de dos décadas, divisa en los jóvenes de la época el “escepticismo” procedente de una situación histórica dominada por el oportunismo y el cinismo: el hombre que se integra en la vida de las metrópolis se caracteriza por una desorientación moral que es consecuencia del derrumbe de un antiguo sistema de valores y de la ausencia de alternativas satisfactorias. Lejos de configurarse como el simple eco de los efectos de la posguerra europea, esta nueva tipología humana parece ser el producto de la nueva sociedad que se está generando en los dos países rioplatenses, con las masas migratorias a punto de nacionalizarse y la frustración de los ideales políticos y morales de las clases medias que habían apoyado las reformas batllistas.

Es la literatura extranjera la que orienta el camino de la innovación literaria de Uruguay, y la literatura norteamericana estimula la nueva atención hacia la vida humana en la ciudad: de hecho, autores como Theodore Dreiser, Francis Scott Fitzgerald, John Roderigo Dos Passos, Ernest Hemingway ya han mostrado las posibilidades del tema. Bien puede afirmarse que *Tierra de nadie* (1941) ha recreado Buenos Aires como

*Manhattan Transfer* (1925) Nueva York y que en la novela de Onetti se inscribe en este sentido, la influencia técnica de Dos Passos. Entre los escritores norteamericanos es en William Faulkner (1897-1962) que pueden divisarse importantes afinidades con Onetti, como por otra parte con escritores de la novela moderna del calibre de Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez. El mundo imaginario de Santa María, cuya generación se escenifica en *La vida breve* (1950), parece situarse en la misma contextualidad literaria del condado faulkneriano de Yoknapatawpha, es decir la de un mundo propio que se va reconstruyendo y desarrollando en cada nuevo relato y novela, los que se reúnen todos en el contexto de una misma “comedia humana” (Vargas Llosa, 2008: 20).

La expresión de las nuevas formas de subjetividad que genera la vida en la ciudad pasa por la inmersión en las profundidades de la psicología humana, lo que tiene entre sus posibles implicaciones literarias la introducción de las frases laberínticas del flujo de conciencia y el tratamiento del tiempo como si fuera un espacio por la abolición de la dimensión cronológica y lineal: la asociación que se establece entre la obra de Onetti y la de Faulkner sobre la base de estos aspectos es muy fuerte. Aún más si se considera la tendencia de ambas producciones literarias a fundarse en la perspectiva de un narrador— personaje que da a su historia la imprecisión enriquecedora de la ambigüedad: Rodríguez Monegal relaciona eficazmente este aspecto de la obra de Onetti con la pérdida de valores morales de los sujetos que, proyectando su perspectiva indiferente y (re —) creando la realidad que los rodea, se vuelven incompatibles con los demás y generan una dualidad de puntos de vista.

Sin embargo, el sistema de influencias que condiciona el nacimiento literario del “indiferente moral” es más complejo y resultará más claro a lo largo del análisis de sus distintos aspectos. Por ahora, es suficiente mencionar una frase de Eladio Linacero, el narrador de *El pozo*, en la que se cifra el aspecto fundamental del nuevo hombre onettiano: “Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad.” (Onetti, 1965: 53). El carácter solitario de los sujetos que instituyen el punto de vista en las obras del autor uruguayo se configura como un principio moral que se opone a la imposibilidad de transformar el mundo y de comunicarse con el otro: se trata de una “soledad rabiosa” que,

de todos modos, no deja de constituir una amenaza para la integridad del sujeto, cuya identidad se funda inevitablemente en relación con la alteridad.

#### 1.2.4 La salvación por la escritura (y el sueño)

Es la invención literaria la que se impone como “fatalidad creadora” y que puede compensar la profunda ansia de comunicación de los distintos outsiders que dominan en la producción onettiana, y, sobre todo, aquella peculiaridad humana que ha sido marginada para favorecer las convenciones sociales. La escritura confesional de *El pozo* nace de la necesidad de comprensión de Eladio Linacero de su propio yo frente a la imposibilidad de hacerlo en una relación dialéctica con los otros: de hecho, a partir de la novela *Una tumba sin nombre* (1961) resulta claro el valor compensatorio que la imaginación asume para a los sujetos marginados de Onetti, es decir el de una comprensión que nace a partir de la creación literaria y del acto de contar. En la obra del escritor uruguayo se funda por lo tanto el carácter confesional y auténtico de una escritura que se origina a partir de una posición marginal. Se trata de una escritura que abandona cualquier pretensión objetiva a partir de sus mismos supuestos.

Junto a la literatura, una actividad que alivia la condición de marginación en la cosmovisión onettiana es la del sueño, o mejor sería definirla la actividad imaginativa que lo precede, que implica un desprendimiento de la realidad: la escritura, en este sentido, permite la expresión de las dinámicas de comunicación entre esta forma de evasión y la existencia del sujeto. Eladio Linacero se define “un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparadas y fantásticas” (Onetti, 1965: 51) y la narración de sus sueños diurnos se convierten, en cierto sentido, en una afirmación frente a los demás. Lo más llamativo reside en el carácter compensatorio y redentor del sueño que se asocia a una imaginación adolescente y que contrapone una idea de pureza y perfección a la realidad sucia y corrompida de la existencia.

### 1.2.5 La adolescencia, “instante riquísimo de virtualidad”<sup>6</sup>

La dimensión de la adolescencia en las obras de Onetti asume una relevancia particular por el sistema de significados que la rodean. La presencia del sujeto adolescente de sexo femenino se inaugura ya a partir de *El pozo* en la figura de Ana María, muchacha de dieciocho años violada por Eladio Linacero y sucesivamente objeto de sus fantasías eróticas:

Después de la comida los muchachos bajaron al jardín.  
(Me da gracia ver que escribí bajaron y no bajamos). Ya entonces nada tenía que ver con ninguno. [...] (Onetti, 1965: 10)

Me levanté y fui caminando para alcanzarla [a Ana María], con el plan totalmente preparado, sabiéndolo, como si se tratara de alguna cosa que ya nos había sucedido y que era inevitable repetir. Retrocedió un poco cuando la tomé del brazo; siempre me tuvo antipatía o miedo. [...] (Onetti, 1965: 11)

No tuve nunca, en ningún momento, la intención de violarla; no tenía ningún deseo por ella. (Onetti, 1965: 13)

Jaime Concha desarrolla una lectura del acto sádico de Eladio Linacero a partir del sistema fenomenológico — existencial en *El ser y la nada* (1943) de Jean-Paul Sartre: desde la perspectiva sartriana, la acción del sujeto pierde su significado de anormalidad repulsiva y se convierte en “modo de vínculo intersubjetivo” (Concha, 1973: 93), es decir en la necesidad de superar una soledad que no puede colmarse y en el intento desesperado de establecer un contacto con la alteridad. Las adolescentes virginales no se convierten nunca en objeto de deseo por parte del sujeto que las contempla sino más bien de adoración, éxtasis y devoción por una pureza en la que se cifra una negación del mundo: en los cuentos de Onetti «Un sueño realizado» (1941) y «La cara de la desgracia» (1960),

---

<sup>6</sup> (Rama, 1965: 99)

ésta culmina en la muerte que cristaliza la condición de pureza virginal u ocurre en calidad de gracia misteriosa después de la desfloración. En *El pozo* Ana María muere seis meses después de su violación por parte de Eladio Linacero, lo que marca el pasaje de la joven desde la edad adolescente hasta la edad madura, y en «Bienvenido, Bob» (1944), la muerte se instituye como una posibilidad preferible a esta transición:

Pero se puede decir en dos o tres palabras. Usted no se va a casar con ella porque usted es viejo y ella es joven. No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa. Pero usted es un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios. (Rama, 1965:105)

La devoción hacia la pureza original de la adolescencia se instituye a partir de su concepción en tanto “instante riquísimo de virtualidad” (Rama, 1965: 99) y “potencialidad perfecta” (Rama, 1965: 25) que se contrapone a la vida misma, agente de corrupción que se encarna en el hombre:

Ese agente es el hombre, y el hombre es el mal, el pecado, la vida misma; el hombre es el reino de la necesidad, una asqueante conspiración para que la rueda siga girando, sin sentido, desde los orígenes al fin de los tiempos. De allí que la función del hombre, ser imperfecto y pecador, sea la de violar la pureza y destruir la potencialidad. (Rama, 1965: 24)

En el fragmento citado, el hombre se identifica con la vida, sinónimo de corrupción, en tanto que se funda en el concepto de temporalidad. El punto de vista que se privilegia en las obras de Onetti se asocia a sujetos que, aunque pertenecen a la edad adulta, consiguen conservar la misma cosmovisión del adolescente, es decir el absolutismo que genera una mirada de desprecio hacia lo cotidiano y la trama común de las vidas. Se trata del rechazo de las obligaciones y del encadenamiento de la identidad individual a las

convenciones sociales que supone el pasaje a la vida adulta, lo que se alinea a la perspectiva marginal de la narración: ésta asume su formulación más significativa en Larsen, el sujeto en el que se inscribe la actitud frente a la existencia más relevante en la trilogía de Santa María. Para Fernando Aínsa en Larsen se cifra aquella forma particular de heroísmo que parte de una aceptación de la esterilidad de cualquier esfuerzo y culmina con la decisión de realizarlo igualmente, y opone a la reacción angustiada de los héroes existencialistas una actitud de resignación.

#### 1.2.6 Los sujetos onettianos y los antihéroes rioplatenses

Es posible establecer una relación entre el desarraigo y el escepticismo de los sujetos marginados de Onetti y el de los antihéroes de la tradición rioplatense, que se oponen a la lírica tradicional y no creen en su propia nacionalidad: “detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos” (Onetti, 1965: 45) afirma Linacero. De hecho, es innegable que la producción literaria del autor uruguayo tenga algunas afinidades con escritores argentinos como Eduardo Mallea y Roberto Arlt<sup>7</sup>, junto a quienes anticipa el profundo impacto de las corrientes existencialistas en el movimiento de renovación cultural hispanoamericana en las décadas de 1950 y 1960. Los dos autores argentinos pueden interpretarse como exponentes de dos tendencias opuestas de la literatura urbana: la primera, la de Eduardo Mallea, es de matriz académica y recurre al amaneramiento, mientras que la segunda, la de Roberto Arlt, que Vargas Llosa define “un pésimo prosista y un desastroso constructor de historia” (Vargas Llosa, 2008: 26), le da vida en sus páginas a una Buenos Aires marginal, expresión de una urbe devoradora de la humanidad. Sin embargo, tanto en *Historia de una pasión argentina* (1937) de Mallea como en los sujetos marginados de Arlt, se postula una apelación a una “Argentina invisible” pero auténtica, opositora inconsciente de determinados valores postizos, materialistas y frívolos que dominan en una “Argentina visible” (Vargas Llosa, 2008: 39).

---

<sup>7</sup> Al punto que en *Las trampas de Onetti* Fernando Aínsa sitúa los tres escritores en una misma “generación perdida” rioplatense que alcanza su madurez alrededor de la década de 1940.

### 1.2.7 Onetti y el existencialismo

A efectos de un análisis del posicionamiento de la obra de Onetti dentro de la heterogeneidad de la sensibilidad existencialista, resulta más productivo expresarse en términos de “contextualidad literaria” en lugar de “influencias”<sup>8</sup>. En este sentido puede afirmarse que la reflexión existencial de Onetti da algunos pasos más con respecto a la de autores europeos como Robert Musil, Thomas Mann, James Joyce, Franz Kafka y Albert Camus: en el espacio que antes había ocupado la angustia provocada por un sistema de valores en crisis, ahora se asienta el sentimiento de resignación. De hecho, la conciencia de que “no hay una salida” que domina todos los actos de los distintos Linaceros no supone la construcción de una filosofía alternativa como en las obras de los otros autores existencialistas, sino una aceptación de “lo que todos vemos y sabemos” (Onetti, 2016: 109), es decir la negación de cualquier forma de trascendencia o de sentido a la vida, como lo explica el médico Díaz Grey en *El Astillero*:

[...] tiene un sentido claro, un sentido que ella, la vida, nunca trató de ocultar y contra la cual estúpidamente luchan los hombres desde el principio con palabras y ansiedades. Y la prueba de la impotencia de los hombres para aceptar su sentido está en la más increíble de todas las posibilidades, la de nuestra propia muerte, es para ella cosa tan de rutina; un suceso, en todo momento, ya cumplido.  
(Onetti, 2016c: 109)

Esta toma de conciencia redefine el concepto de resignación en la clave de una superación de todos los afanes terrestres que se basa en la aceptación de la absurdidad implícita en la existencia. Los antihéroes de Onetti sufren y se degradan en el proceso de resignación que empieza a partir de la edad adulta y en el momento en que comienzan a aceptar las condiciones establecidas por el vivir social: es decir, cuando el sujeto pierde

---

<sup>8</sup> A partir de la expresión “contextualidad literaria” se establecen relaciones temáticas o formales entre distintos textos literarios sin postular necesariamente su influencia recíproca.

su autenticidad, sus ideales. A este propósito resultan especialmente significativas algunas consideraciones que el escritor italiano Romano Guardini hace sobre la obra de Fëdor Dostoievski:

La existencia del hombre está dirigida hacia arriba y hacia abajo, hacia lo sublime y hacia lo abyecto, pero asentada en un terreno medio, de que se puede proyectar en una u otra dirección. Una vida en la que falta esta esfera media es algo fantástico porque es ella la esfera de las realizaciones, el campo y el taller de la existencia misma.  
(Rama, 1965: 106)

La actitud de resignación resulta de la inevitable frustración de la proyección del hombre hacia lo sublime, es decir de la incompatibilidad de la existencia, dominada por el azar y el sinsentido, con el concepto absolutista y fantástico del sueño adolescente que se transforma en la verdadera condena del hombre: “se me ocurre con desconuelo que la adolescencia no es una etapa de la vida, sino una enfermedad mía, un vicio de conformación, una lacra incurable” (Onetti, 2016b, 38) afirma Jorge Malabia en *Juntacadáveres*.

#### 1.2.8 Teoría de la desesperación

Esta condena o enfermedad adquiere una formulación teórica por primera y única vez en *La vida breve* (1950) y en el arquetipo del “desesperado” que ya está enraizado en la tradición literaria rioplatense y en el que se cifra una personal apropiación del paradigma existencialista europeo. La desesperación es la condición implícita de la existencia humana y coincide con el sentimiento de imposibilidad de trascender a un orden superior divino. Sin embargo, es a partir de una distinción entre tres variantes de esta condición que es posible identificar la única forma de existencia que le permite al hombre mantener cierta dignidad: de hecho, solo el desesperado fuerte puede emanciparse de su situación en forma autónoma por tener la fuerza necesaria para enfrentarse a su desgracia y, de



alguna forma, superarla. En *La vida breve* es un obispo quien explica la teoría de la desesperación al sujeto principal de la novela, Brausen:

El desesperado débil está, desde cierto punto de vista más desprovisto de esperanza que el fuerte. De aquí las confusiones, de aquí que le sea fácil engañar y conmover. Porque el desesperado fuerte, aunque sufra infinitamente más, no lo exhibirá. Sabe o está convencido de que nadie podrá consolarlo. No cree en poder creer, pero tiene la esperanza, él, desesperado, de que en algún momento imprevisible podrá enfrentar su desesperación, aislarla, verle la cara. (Onetti, 2016c: 260)

En las palabras citadas del obispo de la Sierra, que se sitúan en el capítulo VII de la Segunda Parte de la novela, en el estudio “Desesperación y creación en Juan Carlos Onetti”, Dublé divisa el eco de la teoría existencialista de Kierkegaard, pero no el de una posible salvación en la fe como refugio. Al contrario, en la segunda parte del discurso del obispo se funda una nueva concepción del heroísmo que identifica a quien

[...] acepte y se empeñe a ser él mismo, solamente porque sí, en todo momento y contra lo que se oponga, arrastrado por la intensidad, engañado por la memoria y la fantasía. Beso sus pies, aplaudo el coraje de aquél que aceptó todas y cada una de las leyes de un juego que no fue inventado por él, que no le preguntaron si quería jugar. (Onetti, 2016c: 265)

La resignación asume los rasgos heroicos de la aceptación de la absurdidad de la vida: esta solución existencial sugiere una conexión con la reflexión sobre la condición humana de Albert Camus. Por ejemplo, en el ensayo filosófico del autor francés *El mito de Sísifo* (1942), la condena que Zeus le inflige al Titán Sísifo, es decir la de empujar indefinidamente una roca hasta la cima de un monte, se convierte en la metáfora de la

única forma en la que el hombre puede ser libre, la tolerancia del sinsentido de la existencia. Sería muy complejo y carente de utilidad efectiva el análisis de todas las posibles influencias del existencialismo europeo y rioplatense en la obra de Onetti y, además, se trata de un tema ya muy estudiado. Quizás es suficiente destacar un aspecto que puede ser útil para situar la obra del autor uruguayo en el interior de esta perspectiva filosófico—literaria, es decir la relevancia del elemento mítico en los relatos onettianos hasta el punto de convertirse en su eje básico y fundamento estético.

#### 1.2.9 Presencia del mito en la obra de Onetti

Los mitos cosmogónicos estructuran *La vida breve* (1950) en relación con la muerte gradual de Brausen, el escritor y fundador de la ciudad de Santa María, y su renacimiento en el doctor Díaz Grey. Por otro lado, la creación imaginaria de la misma ciudad se rige sobre dos mitemas: el caos original y el retorno a los orígenes. Otro ejemplo en este sentido es el cuento «Jacob y el otro» (1961) que vuelve sobre el tema mítico de la pareja masculina en una reescritura de la leyenda de Gilgamesh. El mito, de algunas formas, actúa en compensación de la falta de apoyo ideológico de una obra que demuestra en sus mismas páginas la imposibilidad de acceder a una única versión de la realidad. Desde otro orden de ideas, la presencia del mito en la obra de Onetti atestigua los límites de la lengua como sistema arbitrario de signos y se convierte en un discurso paralelo en la expresión de la irracionalidad y de lo absurdo de la existencia. Por lo tanto, la mayoría de los sujetos en las obras de Onetti, en la medida en que contribuyen a reproducir el mito que los reúne, encarnan determinados arquetipos: cada sujeto contribuye a reescribir un relato mítico al mismo tiempo que permanece prisionero en el esquema de este último, como del destino.

La reescritura del mito en la obra de Onetti coincide con una perspectiva de creación de la realidad que se basa en una posición subjetivista, es decir la que funda lo real en la conciencia del sujeto. Así que podría afirmarse que la obra de Onetti pertenece a la tendencia existencialista que se denomina a sí misma “humanista”, es decir la que

privilegia el factor subjetivo aunque utiliza criterios idealistas u objetivistas<sup>9</sup> para dirigir la atención hacia problemas ontológicos.

---

<sup>9</sup> Luigi M. Camilot en “El lenguaje de los mitos: una revisión idealista de la función simbólica como método de aproximación a la realidad” (2016) pone en evidencia el carácter idealista del mito en tanto que históricamente se desarrolla partir de un cierto grado de desarrollo de la conciencia del sujeto. El mito se funda, como la lengua, en una estructura simbólica y se identifica como la primera actividad intelectual, a la vez que filosófica, para enfrentar los problemas fundamentales del ser humano.

II.

*La vida breve*

## 2.1 El texto

En noviembre de 1950 la editorial Sudamericana de Buenos Aires publica la novela *La vida breve*, dedicada a los poetas Norah Lange y Oliverio Girondo. La aparición de la obra en las librerías es un acontecimiento inesperado: antes de todo porque en estos años la novela en lengua española es un rubro casi inexistente<sup>10</sup>, pero también porque la originalidad de *La vida breve* tiene como contracara de la moneda una falta de reconocimiento debido a la ausencia de teorías literarias a la altura del trabajo interpretativo. Como observa Saer, la novela misma suministra las propias claves teóricas con las que se puede juzgarla: es a partir de esta consideración que la obra de Onetti adquiere un valor fundante. Por otro lado, el mismo escritor argentino identifica *La vida breve* como un “clásico” formulando una definición de esta categoría:

A decir verdad, es cuando la aparente arbitrariedad de los medios que emplea toda obra realmente original va imponiendo poco a poco a sus receptores su lógica y su necesidad, que esa obra empieza a transformarse en un clásico. (Saer, 2000: 2)

De hecho, para los escritores de la Generación Crítica Juan Carlos Onetti se ha convertido en un punto de referencia imprescindible ya a partir de la publicación de *El pozo*. Este reconocimiento, sin embargo, no es igualmente amplio entre la mayoría de los lectores: pasan muchos años antes de que se agote la primera edición de la obra y quince años después de la fecha de publicación todavía se encuentran copias en las mesas de saldos. No sirve para nada la presentación de la solapa realizada por el editor que,

---

<sup>10</sup> Como se ha evidenciado en el capítulo 2, en los años anteriores a los de la Generación crítica (1939-1969), la novela en lengua española no tiene una tradición propia comparable a la del cuento, si no se consideran dos tendencias narrativas — la gauchesca y la ciudadana — que, aunque cuentan con importantes exponentes (como Morosoli, Hernández y Espínola), dejan poca obra “creadora”, es decir, introducen poca o ninguna innovación literaria.

consciente de la complejidad extrema de la novela, piensa tranquilizar a los posibles compradores:

No se tema que se trate de un experimento literario, como suele calificarse despectivamente a todo abandono de los moldes notorios. Es, pura y simplemente, una novela con todas las de ley: un relato fluido, coherente y ameno, que el lector ha de seguir con la misma intensa curiosidad, desde la primera hasta la última página. (Saer, 2000: 1)

La descripción del editor es un claro intento de extender la difusión de la obra hasta los lectores (y la mayoría de los críticos) desprovistos de la preparación necesaria para identificar la obra como un *mapa* o un *esquema* de fundamental importancia en el “sistema” del corpus onettiano: de hecho, *La vida breve*, por pensar en las condiciones de producción de la escritura y por desarrollar un “mito personal del escritor” y un “mito de los orígenes” (Ludmer, 1974: 465) se convierte en una obra clave en la producción literaria de autor, puesto que establece sus coordenadas y, por lo tanto, funda una determinada ideología literaria. Su novedad coincide con la empresa de reflexionar sobre la posibilidad de existencia de la ficción en la realidad: en este sentido, la novela “enarbola con virtuosismo y rigor una bandera que, desde Cervantes, desde Calderón de la Barca tal vez, había dejado de flamear en los campos del relato” (Saer, 2000: 3). A esta misma tradición literaria remite el título de la obra que concentra en tres palabras la ristra de motivos barrocos que se suceden en sus páginas: *La vida breve* es una alusión a la categoría barroca de la vanitas vanitatis, símbolo de la inutilidad de los placeres mundanos frente a la inevitabilidad de la muerte. Las menciones del título en la novela indican dos direcciones interpretativas contrapuestas: por un lado, el sintagma coincide con el verso más importante de una canción cantada por el personaje de la ex—prostituta Mami:

La vie est brève  
un peu d’amour  
un peu de rêve  
et puis bonjour.

La vie est brève

un peu d'espoir  
un peu de rêve  
et puis bonsoir.  
(Onetti, 2016a: 197)

En el contexto del fragmento citado y del sistema semántico barroco, el título se convierte en una alusión a la caducidad de la vida y a la inminencia de la muerte (“et puis bonsoir”). Por otro lado, una “vida breve” es también la dimensión ficticia que Brausen crea para sí mismo, la de Arce, su duplicación imaginaria. La amputación del pecho de Gertrudis es una prueba para Brausen de que “Lo malo no está en que la vida promete cosas que nunca nos dará; lo malo es que siempre las da y deja de darlas.” (Onetti, 2016a: 123). De esta forma se explora la posibilidad de la ficción para llenar las faltas de la existencia, configurándose como una trayectoria de evasión del espacio limitado de la misma, lo que se acompaña a una mezcla de excitación y miedo, como bien expresa el epígrafe de la novela, un fragmento de un poema de Walt Whitman:

...O something pernicious and dread!  
Something far away from a puny and pious life!  
Something unproved! Something in a trance!  
Something escaped from the anchorage and driving free!

W.W. (Onetti, 2016a: 9)

En el contexto de la desesperación de un sujeto que intenta trascender los límites de su propia existencia, como los mecanismos de un reloj, la novela pone de manifiesto los procedimientos de construcción del relato y las distintas etapas que tiene que atravesar un sujeto literario para convertirse en narrador y otro para ser escritor. En función del análisis de estas metamorfosis paralelas, se toma en consideración el sistema topológico<sup>11</sup> de la

---

<sup>11</sup> Ludmer considera éste “un punto clave de la escritura” (Ludmer, 1975: 33) de Onetti: de hecho, el sistema de espacios en la producción literaria del autor está relacionado a un determinado sistema semántico (i.e.: contiguo = antitético; lejano = analógico).

novela y se operativiza el motivo del doble, este último estrechamente relacionado al primero.

### 2.1.1 La estructura

*La vida breve* se divide en dos partes: la primera está subdividida en veinticuatro capítulos, la segunda en diecisiete, mientras que la narración se alterna entre dos relatos<sup>12</sup>: el primero, cuyo narrador está en primera persona, se sitúa en Buenos Aires, se centra en Brausen y se instituye en tanto productor del segundo, situado en Santa María, cuya narración la asume una tercera persona y tiene por sujeto principal al médico Díaz Grey. En la primera parte de la novela los dos relatos permanecen divididos junto a las relativas instancias narrativas, mientras que en la segunda los niveles se confunden en un tejido en el que los sujetos cruzan, las situaciones empiezan de un lado y terminan en el otro y aparece ficcionalizada hasta la instancia de la enunciación (en un autorretrato literario de Onetti).

### 2.1.2 El argumento

Juan María Brausen, hermano onettiano de Eladio Linacero, es un empleado cuarentón de una agencia de publicidad en Buenos Aires, cuya vida tiene como centro a “Gertrudis y el trabajo inmundado y el miedo de perderlo [...]; las cuentas por pagar y la seguridad inolvidable de que no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio, que pueda hacerme feliz.” (Onetti, 2016a: 69). En el contexto de una vida rutinaria y que se configura como resultado de la inevitable caída de todas las expectativas idealistas de la juventud, la operación de cáncer en el pecho de Gertrudis provoca en Brausen una toma de conciencia de la muerte de su amor por ella y, en general, de los presupuestos falseados de su vida: “Entretanto, soy este hombre pequeño y tímido, incambiable, casado con la única mujer que sedujo o me sedujo a mí, incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro” (Onetti, 2016a: 70). La noche de la operación Brausen se da cuenta de que una prostituta, la Queca, acaba de mudarse en el departamento de al lado y empieza a construirse una imagen de la misma escuchando



las voces y los movimientos a través de una pared. Luego de una incursión en el apartamento de la nueva vecina durante su ausencia, Brausen decide introducirse en la vida de la Queca bajo un nuevo nombre, Juan María Arce, y convertirse en “macró”, es decir un proxeneta, para “vengar en ella todos los agravios que me era posible recordar. Y los agravios que habían existido aunque yo no los recordara, los que habían formado a este hombre pequeño [...] que ignoraba cómo perder el respeto a una prostituta” (Onetti, 2016a: 104). Al mismo tiempo que se esconde y emerge gradualmente en su alter ego Arce, para ganar más dinero, Brausen empieza a escribir un guión en torno a Díaz Grey, médico de la pequeña ciudad de Santa María, mundo imaginario que cobra una autonomía cada vez mayor de su creador. Así que la historia de Díaz Grey, junto a la de Elena Sala, la mujer que seduce a este último en su consultorio médico, es contada en tercera persona y se alterna con la de la vida doble de Brausen, narrada en primera persona. Brausen empieza a organizar el asesinato de la Queca, mientras Díaz Grey se deja involucrar en un turbio negocio de morfina organizado por Elena Sala y su marido, Horacio Lagos. Impulsado por el tímido deseo de poseerla, el médico decide seguir a Elena Sala en su búsqueda de un misterioso gigoló que la obsesiona, llamado Oscar Owen. Por otro lado, Arce, al ir a matar a la Queca, se da cuenta de que ya lo ha hecho Ernesto, amante de la prostituta que él mismo ha desafiado con anterioridad. El choque emotivo motivado por el homicidio hace que Arce se despierte “no de este sueño, sino de otro incomparablemente más largo” (Onetti, 2016a: 294) y que decida ayudar al culpable y escaparse con él a Santa María. Mientras tanto, después de ser poseída por Díaz Grey, Elena Sala se suicida y el médico huye a Buenos Aires con Lagos, Oscar y una joven violinista. También ellos escapan de la policía y se disfrazan durante el último día de carnaval para esconderse, pero solo Díaz Grey y la violinista logran alejarse con toda tranquilidad.

## **2.2 El sistema topológico**

A esta altura puede introducirse el análisis del sistema topológico de la novela, puesto que en la misma

Los desplazamientos de los personajes en el espacio nos inducen a distinguir una relación dialéctica entre el afuera y el adentro, que concierne no sólo a los espacios, sino también al sujeto mismo y a su manera de ver el mundo. [...] El dentro y el afuera adquieren dimensiones que van más allá del ámbito topológico. (Komi, 2009: 29)

Si bien el comentario citado de Christina Komi hace referencia a un corpus de obras de Onetti anteriores a *La vida breve*, igualmente la operativización de las dos categorías espaciales del “adentro” y del “afuera” da cuenta del sistema semántico que en la novela se asocia a las distintas etapas de la creación literaria: es decir que las dos coordenadas espaciales marcan no solamente la situación existencial del sujeto, sino una determinada perspectiva sobre “la realidad” y, por lo tanto, se constituyen como la espacialización del movimiento interior que el personaje tiene que cumplir para la invención de un mundo imaginario. De hecho, el código topológico, en *La vida breve* como en toda la producción literaria del autor uruguayo, permite una orientación básica en el sistema de desplazamientos que el procedimiento de construcción del relato configura en la novela: en estrecha relación con el espacio, en el capítulo siguiente se operativiza el tópico del doble porque pone en evidencia el procedimiento de duplicación en función de la creación literaria y de la iniciación a la escritura, y el pasaje desde la categoría de personaje narrado a la de narrador.

### 2.2.1 La configuración de la instancia narrativa

En la obra se establece una coincidencia entre nombres alternativos y espacios alternativos. Si se abordara el tema desde la perspectiva de una dialéctica de la identidad, podría afirmarse que en *La vida breve* a nombres otros corresponden identidades otras: si Gertrudis reproduce en el apodo “Juanicho” la mirada nostálgica hacia el sentimiento pasado que la vincula a Brausen, “Mami” no es la misma Miriam que quince años atrás conoce a Julio Stein. Por otro lado, podría aventurarse que la crisis con Gertrudis empuja a Brausen a buscar el pasado de su mujer en la hermana de ésta, Raquel, quien reside en la capital uruguaya, lo que propicia una superposición de nombres: “Como fui a buscar [a Gertrudis] en Raquel puedo librarme de Raquel en ella [...]” (Onetti, 2016a: 228).

Sin embargo, el caso de Brausen es el más complejo y también el más explicativo en tanto que sus nombres alternativos, que remiten a las “identidades” alternativas de Arce y de Díaz Grey, no se constituyen como el resultado de una mirada ajena sino que son el producto del mismo sujeto. Además, es importante centrarse en el personaje de Brausen porque detrás de la figura de este último *se esconde* el punto de vista que proyecta su axiología en la configuración espacial de la novela: aparentemente él es el narrador, quien filtra y organiza el espacio confiriéndole sus rasgos connotativos. Sin embargo, en este punto hay que tener cuidado: aunque la narración es en primera persona, la misma se desarrolla desde la perspectiva distanciada de un sujeto que habla de su yo en el pasado y que permite “recordar que el yo es siempre otro” (Aínsa, 2004: 3). Es decir, el espacio se asocia a un determinado sistema semántico a partir de un determinado punto de vista, pero no se trata de un caso de focalización interna a un personaje, sino que sería mejor hablar de *transfert*: Brausen interpreta con su voz el punto de vista de otro yo.<sup>13</sup> Christina Komi define como “falsa introspección” la configuración narrativa por la que “un narrador neutro se interpone entre el lector y la subjetividad de los personajes” (Komi, 2009: 78). Puede hablarse de “narrador neutro” también en *La vida breve* en tanto que la reconstrucción del yo en el pasado se realiza con el mismo distanciamiento emotivo con el que se habla de los demás personajes: la paradoja en Onetti es que es exactamente a partir de las descripciones del espacio y de los demás que es posible esbozar un retrato del yo, confirmando la afirmación de Komi de que “En Onetti, el nudo de la historia se encuentra siempre en los intersticios, en lo no dicho, en lo omitido” (Komi, 2009: 23). Por lo tanto, el análisis de la topología de la novela pone en evidencia la axiología del narrador quien proyecta un determinado sistema semántico hacia las distintas etapas, espacializadas, que Brausen tiene que atravesar para convertirse en escritor y para hacer

---

<sup>13</sup> Esto resulta particularmente evidente en los casos de “paralipsis” o excesos informativos en la novela, por los que “el narrador dice más de lo que estaría autorizado por el código de focalización de la novela” (Marchese, 1983: 164). Un ejemplo de paralipsis son las descripciones “intrusivas” de Gertrudis que, más que pertenecer a un narrador en primera persona, parecen asociarse a la instancia omnisciente por penetrar en los mismos pensamientos de los sujetos: “Despierta, aceptando estar despierta después de luchar un momento para merecer nuevamente la nada, se sentía coincidir enseguida con la forma cóncava de su desgracia. Quedaba despierta en la cama, inmóvil y con los ojos cerrados para que yo la creyera dormida.” (Onetti, 2016a: 80)

que su personaje se convierta en narrador: claramente, siendo Brausen el portavoz del punto de vista de este último, resultan particularmente significativos los espacios entre los que él se mueve.

### 2.2.2 El sistema axiológico de los espacios de Brausen

Coherentemente con este enfoque, se observa el hecho de que las reflexiones de Brausen se desarrollan en prevalencia en lugares cerrados como el despacho, los bares y la casa de Mami. De hecho, es el departamento compartido con Gertrudis el lugar privilegiado para las elucubraciones de este sujeto literario. Sin embargo, las descripciones de este espacio son muy reducidas y las pocas que aparecen sirven de apoyo para poner en primer plano a Gertrudis y a la dimensión exterior al departamento. En el establecimiento de *fronteras*<sup>14</sup> este espacio se contrapone a otros y se inscribe como parte integrante de un determinado sistema semántico:

Tenía bajo mis manos el papel necesario para salvarme, un secante y la pluma fuente; a un lado, sobre la mesa, el plato con el hueso donde la grasa se estaba endureciendo; enfrente, el balcón, la noche extensa, casi sin ruidos; del otro lado, el silencio inflexible, tenebroso, del departamento vecino. (subrayado mío. Onetti, 2016a: 41)

En el fragmento citado se divisan las dos fronteras del departamento de Brausen: la que lo separa del mundo exterior, instituida por el balcón, y la que da al departamento de al lado, que se identifica con la pared.

Es posible reconstruir en parte el código axiológico del narrador a partir de las descripciones de los espacios, como puede observarse en los siguientes fragmentos de la novela:

---

<sup>14</sup> En *L'officina del racconto: semiotica della narratività* (1983) se explica la teoría de Lotman sobre la estructura de oposición binaria de la obra literaria, es decir la de una antítesis que casi siempre se refleja en la dimensión espacial del relato: el concepto de “frontera” (p.117) en este contexto se refiere al límite espacial que separa dos dimensiones semánticas.

« ...Y aquí va a estar Gertrudis medio muerta — pensé, — en la convalecencia, si todo va bien. Con esa asquerosa bestia del otro lado de una pared que parece de papel». (subrayado mío. Onetti, 2016a: 19)

Y además de todo lo que me era posible ver y olvidar, además de la decrepitud de la carpeta y su color azul contagiado a los vidrios, además de los desgarrones del cubremantel de encaje que registraban antiguos descuidos e impacencias, estaban junto al borde de la mesa, a la derecha, los paquetes de cigarrillos, lleno e intactos, o abierto, vacíos, estrujados; estaban además los cigarrillos sueltos, algunos manchados con vino, retorcidos, con el papel desgarrado por el hinchazón del tabaco. (subrayado mío. Onetti, 2016a: 75)

Sentí que el aire irresponsable avanzaba para rodearme. (subrayado mío. Onetti, 2016a: 106)

Las descripciones citadas del departamento de la Queca y del mismo sujeto de la Queca reproducen el punto de vista de Brausen en términos privativos, como ponen en evidencia las palabras subrayadas: es decir, el departamento de la prostituta se instituye como una negación del punto de vista de Brausen, un no—yo. Por otro lado, a partir del primer capítulo de la novela, el balcón establece el límite con un “afuera” cargado de expectativas:

[...] todo 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. (subrayado mío. Onetti, 2016a: 16)

Por lo tanto, si al espacio de “al lado”, es decir el del departamento de la Queca, se asocia una negación del yo, el espacio del “afuera” se identifica con la posibilidad de un “renacimiento positivo”: las “identidades” alternativas de Brausen se asocian a este sistema semántico vinculado al espacio, como se profundizará en el capítulo siguiente. El “afuera” establecido en el fragmento citado, no remite al espacio exterior inmediato de Brausen, es decir al de la ciudad, sino a una distancia indefinida que se asocia a la “lejanía” de un lugar imaginario y alternativo. En *La vida breve* no es resaltada la oposición entre el “adentro” y el “afuera” en relación con el espacio urbano concreto o, al menos, no directamente: respecto a otras novelas, como *Tierra de nadie* (1941) o a algunos cuentos de Onetti, desde la perspectiva del narrador la ciudad permanece confinada a un lugar marginado, como puede observarse en este breve fragmento del capítulo “La vieja guardia; los malentendidos”:

Por la ventana del restaurante podíamos ver a la gente que salía de los teatros y los cines y llenaba Lavalle, entraba parpadeando en los cafés, encendía cigarrillos, buscaba taxímetros sacudiendo las cabezas brillas en el calor de la calle. (Onetti, 2016a: 59)

Las descripciones de los sujetos despersonalizados que integran las masas ciudadanas se desarrollan desde la perspectiva de lugares cerrados, como el restaurante, el bar o el mismo departamento. Como observa Christina Komi, la ciudad en Onetti “está imbricada con el mundo interior de los personajes y hasta se convierte en la matriz misma que genera y forja al sujeto” (Komi, 2009: 34). Es decir que en *La vida breve* no se instituye tanto una dialéctica entre un “afuera” y un “adentro” como metáfora del contraste entre sujeto y mundo porque esta lucha ya está interiorizada en el sujeto y se revive, muy parcialmente, a partir de la perspectiva distanciada del recuerdo. En realidad, la que emerge en la novela es otra axiología relacionada a las dos coordenadas espaciales del “adentro” y el “afuera”, es decir respectivamente la contraposición entre la interiorización

de los efectos despersonalizantes del espacio urbano<sup>15</sup> y la necesidad de evadirse de éstos en la dimensión de la imaginación.

### 2.2.3 Las ciudades imaginarias

Todos los sujetos de la novela asumen distintos espacios como punto de referencia: Gertrudis vive en Buenos Aires, pero su primer encuentro con Brausen se sitúa en la Montevideo de cinco años antes y, para curarse de la depresión después de la operación de pecho, se muda por algún tiempo a Temperley en casa de su madre; Stein vive en Buenos Aires y alterna sus salidas con Brausen para beber y buscar a “una mujer que se anticipe a nuestra fantasía y demuestre que la realidad la supera. Que nos dé la totalidad del cosmos” (Onetti, 2016: 65) con el trabajo en la oficina y la casa que comparte con Miriam, pero es en la París de quince años antes donde se sitúan los mejores recuerdos con esta última; también Miriam tiene lazos muy estrechos con la misma ciudad europea, y ella y el “viejo Levoir” “ponen en la mesa del comedor un plano de París y jugar al famoso juego de decir sin mirar, si sus pasos o una cita de amor o negocios lo arrastran hasta el cruce de la Rue St. Placide y la rue du Cheche” (Onetti, 2016a: 65). Es decir que todos los sujetos que rodean a Brausen en Buenos Aires tienen como punto de referencia un “afuera” que también se configura como una evasión (“real” o “imaginaria”) de una situación espacio—temporal determinada.

Todos estos lugares, lejanos o cercanos en el tiempo y en el espacio de la narración, se reconstruyen a partir de la perspectiva de Brausen sobre los demás como ciudades imaginarias recreadas a partir de procedimientos constructivos asimilables a los que edifican la fundación de Santa María. Por ahora es suficiente afirmar que la fundación de estas ciudades se realiza a partir de la perspectiva del recuerdo que en Onetti es sinónimo de creación literaria: por ejemplo, Brausen, en el capítulo tercero, “recuerda” y, al mismo

---

<sup>15</sup> Se trata de uno de los aspectos que aproxima Brausen a Eladio Linacero, si se toma en consideración la siguiente afirmación de Christina Komi: “*El pozo* es un proceso de recapitulación de las memorias del personaje a partir de su presencia en un espacio interior determinado y en un momento de su vida determinado y por eso se podría hablar de la ciudad como interioridad”. (subrayado mío; Komi, 2009: 110)

tiempo, “descubre” los acontecimientos de las confesiones de Stein<sup>16</sup> en tanto que el recuerdo es una creación, una historia siempre nueva y, sobre todo, la configuración de un nuevo espacio.

#### 2.2.4 El sistema del espacio triádico

Los espacios más significativos de la novela coinciden por lo tanto con los que integran el esquema triádico que Ludmer identifica como el sistema topológico onettiano, es decir el departamento de Brausen y el de la Queca que, como ya se ha observado, están vinculados recíprocamente por una relación de contradicción: por un lado, el primero, “representa” el mundo cotidiano de Brausen, el del hombre “pequeño y tímido, incambiable, casado con la única mujer que sedujo o me sedujo a mí, incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro” (Onetti, 2016a: 70). Es decir que la vivienda de Brausen reproduce la perspectiva del trabajo, de la familia, del orden y del sistema racional<sup>17</sup>. Mientras que el segundo espacio, el de la Queca, es contiguo y, al mismo tiempo, opuesto al primero: es el mundo del sexo, del secreto, de la locura, del desorden y del desahogo de los impulsos fundamentales reprimidos, como lo confirman las mismas palabras de Brausen en el capítulo “El último día de la quincena”: “[...] surgía hasta invadirme un creciente rencor, el deseo de vengar en ella y de una sola vez todos los agravios que me era posible recordar.” (Onetti, 2016a: 104). Siguiendo a Ludmer, el mundo imaginario de Santa María se instituye como el tercer espacio de la tríada. El sistema topológico de Santa María, es decir el del segundo relato, reproduce el esquema

---

<sup>16</sup> Podría añadirse, además, que la recreación de los recuerdos de Stein por parte de Brausen tiene por estímulo una imagen, es decir el dibujo publicitario de la bañista que aparece al principio del capítulo tercero: también el mundo imaginario de Santa María nace del deseo de Brausen de que en algún momento de la noche Gertrudis salte “del marco plateado del retrato para aguardar su turno en la antesala de Díaz Grey” (Onetti, 2016a: 44).

<sup>17</sup> Komi además asocia al espacio del departamento la frustración de una ambición burguesa: “Surge así el departamento pequeño—burgués: frentes fastuosos y trasfondos tristes y sombríos para una clase que vive de las apariencias. [...] En esos apartamentos viven quienes todavía no han podido convivir con el sueño colectivo de la casa propia.” (Komi, 2009: 105)



triádico del primero<sup>18</sup>: el consultorio de Díaz Grey también establece fronteras con un espacio “de al lado”, es decir el de la sala de espera, y con un afuera, la ciudad de Santa María:

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. [...] Miraba el río, ni ancho ni angosto, rara vez agitado; un río con enérgicas corrientes que no se mostraban en la superficie, atravesado por pequeños botes de remo, pequeños barcos de vela, pequeñas lanchas de motor [...]. (Onetti, 2016a: 29)

Si en el primer relato (el de Brausen) la dimensión imaginaria se sitúa en el espacio del “afuera”, es decir el que se encuentra más allá del balcón del departamento, en el segundo es el espacio urbano de Santa María el que ocupa esta coordenada con respecto al consultorio de Díaz Grey. Por lo tanto, la “inmediata primavera que se abriría paso desde la costa para transformar la ciudad en un territorio feraz” (Onetti, 2016a: 16) puede relacionarse con la refundación de Buenos Aires en la dimensión imaginaria, es decir Santa María. Esta coincidencia resulta clara a partir de un fragmento del capítulo “Díaz Grey, la ciudad y el río” en el que se establece explícitamente la asociación entre las coordenadas espaciales de los dos relatos:

Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Sigilosamente, lento, salí de la cama y apagué la luz. Fui caminando a tientas hasta llegar al balcón y palpar las maderas de la celosía. Estuve sonriendo, asombrado y

---

<sup>18</sup> Si bien el sujeto principal, Díaz Grey, se desplaza también a otros espacios, como el comedor del hotel en el que cena con el marido de Elena Sala y la habitación de esta última. Sin embargo, estos espacios en esta instancia no se consideran como teatros de acontecimientos fundamentales en la narración del segundo relato.

agradecido por que fuera tan fácil distinguir una nueva  
Santa María en la noche de primavera. (Onetti, 2016a: 25)

Es importante subrayar a partir del fragmento citado que la proyección de la dimensión imaginaria de Santa María y, más generalmente, del acto creativo, en el primer relato se vincula casi siempre a las horas nocturnas: esto se debe a que “el elemento temporal sustituye al espacial y deja el campo libre a la aparición de otros espacios, provenientes no del mundo externo, sino del mundo interno.” (Komi, 2009: 114). La noche se configura como la anulación del espacio exterior de la ciudad de Buenos Aires, lo que para el sujeto literario es un estímulo para la imaginación y para la creación de Santa María. Puede establecerse otra coincidencia entre las topologías de los dos relatos: se trata de un cuarto espacio que, por lo tanto, no está incluido en el esquema triádico de Ludmer, y se instituye a partir de un viaje que implica “cruzar el río”. En el primer relato Brausen viaja con la Queca al lugar de su juventud, Montevideo: allí se encuentra también la hermana menor de Gertrudis, Raquel, con la que Brausen tuvo una relación amorosa. La narración de la experiencia al otro lado del río es muy concisa y sintética:

En el fin de semana nos fuimos a Montevideo, ella y su amigo en avión, yo en barco; allá nos encontramos de mañana, cerca del puerto, y me obligó a ponerle la cabeza sobre el pecho para comprobar que usaba el perfume que yo le había regalado. Intimidado por los mozos y los clientes del cafetín, olí el perfume en el vestido y en las sienes de la Queca, impedido de sospechar que, a partir de cierto momento, tendría que recordarlo para siempre.  
(Onetti, 2016a: 212)

Otra descripción del mismo viaje se sitúa en el capítulo “Carta a Stein”, en la segunda parte de la novela, pero no aparece la Queca sino la hermana de Gertrudis y los acontecimientos se reconstruyen con pinceladas que difuminan las coordenadas espacio—temporales de los hechos, instituyendo en el cruce al otro lado del río una frontera epistemológica. Además, se debilita fuertemente la autoridad del narrador en tanto que este último no logra fijar una versión única de los acontecimientos sino que los mezcla y

confunde. En el segundo relato Díaz Grey cruza el río de Santa María con Elena Sala en busca del joven Oscar Owen, el “Inglés”: la reconstrucción del viaje de los dos sujetos al otro espacio *cruza* la división del libro en dos partes y marca el pasaje a una narración en la que los distintos niveles narrativos confluyen y hasta aparece ficcionalizada la instancia de la enunciación en un retrato del autor. Se perfilan por lo tanto otros dos espacios, que son el hotel y la casa de Glaeson: sin embargo, éstos aparecen deformados por el punto de vista subjetivo del narrador y marcan el pasaje a un nivel interpretativo que necesita de premisas que exceden los propósitos de este capítulo. Lo que es importante poner en evidencia en este contexto es quizás el hecho de que la experiencia del viaje instituye en ambos relatos una frontera espacial (el río) que adquiere una dimensión física en la división en dos partes de la novela: es así que a partir del sistema topológico de *La vida breve* es posible observar un primer ejemplo de penetración de la ficción en la realidad.

#### 2.2.5 El *incipit* de la novela

A partir de la identificación de las analogías espaciales entre los dos relatos, los dos espacios entre los que al principio se mueve Brausen se consideran desde la perspectiva del proceso de imaginación creativa como las condiciones de producción del otro relato situado en Santa María y protagonizado por Díaz Grey: es en el *incipit* que se sitúa el proceso de generación de la topología de la novela. El análisis del primer capítulo (es decir, el *incipit*) realizado por Ludmer es muy esclarecedor en este sentido porque desarrolla una lectura del texto a partir de dos tipologías del mito, es decir la del origen y la (ideológica) de la locura. Además, la misma crítica argentina sitúa en las primeras páginas de la novela el procedimiento del “acceso de la narración al signo” (Ludmer, 2009: 20): es decir, si el signo postula la ausencia de la cosa y actúa como su prótesis, un texto se desarrolla a partir de un espacio vacío en la realidad, según una equivalencia que postula que lo que desaparece de “la realidad” se convierte en palabras. A partir de la dispersión de los elementos que rodean un objeto perdido, en *La vida breve* se establecen las condiciones de la escritura, se compone una hoja en blanco que tiene que llenarse. En este sentido puede afirmarse que las obras de Onetti se instituyen en tanto auténticos universos literarios autónomos en los que “nada se destruye, todo se transforma” y, en particular en *La vida breve*, se inscribe lo que Saer identifica como el intento de “borrar jerarquías entre signo y referente” (Saer, 2000: 5). Por ejemplo, la ablación de mama de

Gertrudis impone la necesidad de una “prótesis” que llene el vacío dejado por el pecho ausente: el reemplazo se realiza con una metáfora<sup>19</sup>. A partir de la llegada de la Queca en el departamento de al lado, los dos pechos iguales y “llenos” de Gertrudis se sustituyen por dos departamentos iguales y “llenos”: de esta forma se instituyen los primeros dos espacios del sistema triádico. Coherentemente con este sistema de compensación, el aire libre dejado por el pecho cortado y la mano vacía<sup>20</sup> de quien enuncia se llenan: el aire del departamento vecino es ocupado por “ellos”, especie de fantasmas que obsesionan a la Queca; la mano de Brausen aprieta una ampolla de morfina o la “pluma fuente” de la escritura (Onetti, 2016a: 41) que se relacionan ambas al tercer espacio, el de Santa María. Junto al pecho amputado se disgregan una serie de otros elementos relacionados al mismo: el más importante es la relación referencial al espacio entre los dos pechos, lo que se configura como la “negación del entre<sup>21</sup> dos”. Desde otra perspectiva, el espacio del “entre dos” establecido por la escritura, es decir el de la enunciación que para Onetti se sitúa, como se profundizará en el tercer capítulo, en un espacio intersticial, niega la existencia de otro espacio “entre dos”, el de los dos pechos de Gertrudis, postulando así “el asesinato de la cosa” (Ludmer, 2009: 20) que implica el signo. Sin embargo, la negación del “entre dos” de los pechos de Gertrudis que es la consecuencia del establecimiento de los espacios de la ficción, no es arbitrario: en el mismo contexto fundador del vínculo entre signo y referente del *incipit* la ablación de mama crea una dispersión de la referencia “mama—espacio entre dos”. Frente a esta amputación literaria en el sistema onettiano las palabras reivindican su carácter multi—referencial y la disolución de lo que podría definirse como un “pequeño universo de referencias” no

---

<sup>19</sup> Ludmer explica cómo el proceso de sustitución metafórica se realice en base a los datos sémicos compartidos con los elementos de una segunda serie, en este caso espacial. Así que los dos pechos “llenos” de Gertrudis, uno al lado del otro, se sustituyen con dos departamentos “llenos” y “uno al lado de otro”.

<sup>20</sup> En el primer capítulo Brausen imagina su reencuentro amoroso con Gertrudis a partir del vacío que ha dejado el pecho amputado de su mujer y que lo obliga a “interpretar la farsa de apretar el aire, exactamente una forma y una resistencia que no estaban y que no habían sido olvidadas aún por mis dedos” (Onetti, 2016a: 16).

<sup>21</sup> Ludmer subraya la importancia de la preposición *entre* en toda la producción de Onetti y sobre todo en *La vida breve* por indicar la posición del sujeto de la enunciación que, en la obra del autor uruguayo, se encuentra casi siempre en el contexto de una “dialéctica de los dos lugares” (Ludmer, 2009:129).

implica su desaparición sino su camuflaje: por ejemplo, la palabra “ma—ma” encuentra su lugar literario en el apodo de “Ma-mi” que, sin embargo, refleja en su asimetría entre las dos sílabas la pérdida de uno de los dos pechos y, por lo tanto, una maternidad “incompleta”. De hecho, lo que se destruye en la ablación de mama de Gertrudis es sobre todo el concepto de maternidad: ya no es la mujer la que gesta, sino el hombre, Brausen, en el acto de creación literaria, que consiste en dibujar un “ma—pa”, como el que realiza el mismo sujeto literario para alcanzar Santa María junto al otro proxeneta Ernesto. En esta palabra se funda una nueva concepción del acto creativo, en el que se funde la gestación y el parto con una producción masculina que se opone a la reproducción femenina. Como Ludmer destaca, en el *incipit*, la fecundación del hombre, Brausen, quien realiza el acto creativo, adviene desde el espacio contiguo pero antitético del departamento vecino: a partir de un “espacio otro” se instituye un determinado mito del origen.

Hasta esta altura, es evidente el hecho de que, si las coordenadas topológicas de la novela permiten orientarse en el laberinto de los procesos constructivos del relato, es porque en la obra se inscribe también otra percepción del espacio, mucho más compleja y laberíntica, sobre la que la escritura de Onetti trabaja: es decir, el universo de referencias que rodean la palabra. Si se ha introducido el análisis del primer capítulo de Ludmer es porque pone en evidencia el proceso de generación de la topología de la novela en el contexto de una escritura autorreflexiva que expone sus mismos mecanismos creativos.

#### 2.2.6 El espacio y la prostituta

La frase de apertura de la obra, que coincide con la voz de la Queca, marca la introducción del elemento ficticio en tanto que puede asimilarse a la dimensión primordial del “soplo” fecundante que implica la creación:

“—Mundo loco— dijo una vez más la mujer, como recordando, como si lo tradujese. Yo la oía a través de la pared” (Onetti, 2016a: 13). La voz de la Queca se asocia a la de la locura si se considera el sistema semántico romántico —simbolista que rodea a la figura de la prostituta en Onetti: se trata de un sujeto marginado como el escritor, que se configura como la antítesis del sistema de valores del individualismo burgués, basado en el concepto de racionalidad productiva. Así que en el *incipit* se instituye el corte con la

realidad a partir de distintos niveles semánticos: el de sistema de equilibrios que en la novela se establece en relación con el sistema multirreferencial de las palabras, y el de la inscripción de un código mítico—ideológico que remite a la creación divina y a la locura. En ambos casos, hay una coincidencia en la identificación del lugar desde dónde surge la ficción, es decir el departamento de la Queca. Como ya se ha anticipado, no es un caso que se trate de la vivienda de una prostituta en tanto que ésta coincide con un lugar “de negatividad”, de anarquismo que, para la formación de los sujetos literarios—escritores de la obra onettiana, adquiere una función fundante. Sin embargo, la prostituta solo desempeña la función de intermediario entre Brausen y la dimensión de ficción que se sitúa en la imaginaria Santa María, lo que la perfila como una figura comparable a la de una médium: de hecho, como ésta la Queca está en contacto con “entidades” que la persiguen y que no logra definir:

— No me hables. Vienen; cuando no estás vienen. Tenés que entender que no se puede explicar. No son gente, sé que es mentira, que no hay nadie. Pero si los vieras, todos chiquitos, mover las bocas cuando hablan y andar de un lado a otro y traerme conversaciones que yo sé que oí de veras alguna vez pero no puedo acordarme cuándo.  
(Onetti, 2016a: 207)

Las “entidades” asimilables a fantasmas que obsesionan a la Queca pertenecen a la dimensión de la ficción, aunque puedan desarrollarse lecturas distintas de “ellos” a partir de distintos abordajes teóricos de la novela. La prostituta desempeña un papel parecido al del escritor por su posición marginada, de improducción en un mundo dominado por una ideología opuesta, es decir por ocupar un determinado espacio que instituye una determinada perspectiva narrativa. En este sentido, es el espacio “contiguo”, que en las obras de Onetti instituye “lo antitético”, el espacio de sujetos marginados como “la prostituta”, “la loca” y “la embarazada”. El espacio lejano, por otro lado, establece “lo análogo” que, en este contexto, coincide con la dimensión ficticia de Santa María.

### 2.2.7 El espacio y el sujeto femenino

Es importante también subrayar cómo cada espacio en el que se mueve Brausen (y Díaz Grey) se asocia a un distinto personaje femenino. Lo que resulta interesante es que los pasajes de un espacio a otro, es decir, desde el departamento de Brausen hasta el de la Queca y desde este último hasta la dimensión imaginaria de Santa María, están marcados por el daño físico (en el caso de Gertrudis) o la muerte de la mujer (en el caso de La Queca y de Elena Sala): es en este sentido que, en la dimensión de un espacio determinado, la mujer desempeña el papel de intermediario para el acceso a otro. Puede afirmarse, por lo tanto, que el sujeto femenino ocupa el núcleo de cada uno de los espacios del sistema triádico y se configura como su elemento imprescindible. James E. Irby en *Aspectos formales de «La vida breve»* afirma que, contrariamente a las opiniones de algunos críticos, *La vida breve* se desarrolla paralelamente al ritmo de las estaciones y a las vicisitudes del tiempo atmosférico y que en la novela la mujer se integra como un elemento estrechamente relacionado con los misterios de la naturaleza. Esta afinidad se cifra en la figura de Gertrudis, como puede observarse en su descripción a partir de la perspectiva de Brausen:

Su gran cuerpo blanco (de Gertrudis) está siempre pesando sobre una iniciación; ese don femenino de la permanencia, esa falta de individualidad, ese parentesco con la tierra, eternamente tendida de espaldas y nueva, debajo de nuestro sudor, nuestro paso, nuestra breve existencia. (Onetti, 2016a: 233)

Como ya se ha comentado en el primer capítulo, uno de los aspectos fundamentales de la cosmovisión onettiana es la analogía que se establece entre la edad madura de la mujer y la muerte, hasta el punto de que la última sea preferible a la primera. Coherentemente con esto, Irby asocia el desmoronamiento físico del sujeto femenino onettiano con la prueba más amarga de la caducidad de la vida. Por otro lado, no es difícil comprobar la afirmación del mismo crítico que postula el hecho de que “la vida breve por excelencia, *the supreme fiction*, es la que el hombre elabora en torno a la mujer” (Irby, 1970: 458) si se considera el hecho de que los dos espacios entre los que se mueve Brausen se instauran en tanto condiciones de producción de un tercer espacio, el de la

ficción de Santa María. En cada uno de los espacios que ocupa, la mujer desempeña una posición fundamental hasta el punto de darle la vida a los objetos que la rodean, como es el caso de la Queca:

[...] «No es ella, no lo hace ella — me convencía—; son los objetos. Y yo los voy a acariciar con tanta intensidad de amor, que no podrán negarse, uno por uno, tan seguro y confiado que tendrán que quererme» (Onetti, 2016a: 239)

Allí estaba yo, temeroso y en desconsuelo, recorriendo el cuarto con ojos lentos y cuidadosos, como si examinara a una amante que inexplicablemente hubiera dejado de desearme, como si la explicación debiera encontrarse en ella. Y entonces regresaba a mi teoría, aceptaba que la falla estaba en la Queca y que era deliberada. (Onetti, 2016a: 240)

La existencia del doble de Brausen, Arce, se siente amenazada por un espacio en desintegración que ya no reproduce el anterior clima de “una vida breve” del departamento de la prostituta y la responsabilidad de la disolución se asocia al sujeto femenino: si el sistema espacial en la novela se relaciona estrechamente a la mujer, esta última se vincula estrechamente al motivo del doble que se tratará en el capítulo siguiente.

#### 2.2.8 La “matriz” de la novela

Como ya comentado, la espacialización de la ficción convierte *La vida breve* en un ma-pa en cuyos espacios el sujeto se desplaza designando las distintas etapas del proceso de creación literaria. En la unión de las dos sílabas también se funda una determinada concepción de la escritura como gestación que une una “producción” masculina<sup>22</sup> a una

---

<sup>22</sup> Ya se ha comentado la oposición que se tematiza en la novela entre la “producción masculina” y la “reproducción”. En *La vida breve* la mujer embarazada se constituye como la antítesis de Brausen: el embarazo obliga a Raquel a convertirse “en una indistinta mujer preñada, que la condenaba a disolverse en



espera, *couvade*, femenina. Un ma—pa, “un plano” del espacio imaginario, es también el que dibuja Brausen después de la muerte de la Queca para huir a Santa María; luego lo firma y lo rompe y escribe una carta, en el capítulo “Carta a Stein”. En el sistema de “cajas chinas” que domina en la novela, por el que las formas de la representación se convierten en objeto de la representación misma, este capítulo se instituye como matriz<sup>23</sup> de la novela, es decir, como una “escena de palabras” (Ludmer, 1975: 13) que todo el relato explota y varía. En este sentido la carta a Stein se configura como una síntesis de lo que narra el relato por dividirse ésta entre “un suceso” y un “sueño”, aunque en este caso el orden está invertido: antes se cuenta un viaje imaginado a partir de un cuadro, luego el viaje de Brausen a Montevideo para visitar a Raquel. El primero es una parodia del viaje de la literatura de aventuras, pero se configura también como “otro mapa” por describir en forma impersonal todos los desplazamientos geográficos y, sobre todo, por atribuirle a la ficción un sentido fundamentalmente espacial, porque contar es viajar desde la larga tradición del relato en la que se sitúan la *Odisea*, *Huck Finn*, *El Quijote* y *El viaje* de Céline. En el segundo se abandona la forma impersonal, se pasa al “yo” y se narra el encuentro con Raquel en el que “no pasa nada”. Entre las dos partes de la carta se sitúa Brausen, es decir el sujeto de la enunciación que afirma: “Es Brausen quien escribe, no podría simular la letra durante tantas frases” (Onetti, 2016a: 334). La matriz, por lo tanto, es una síntesis (invertida) de la estructura binaria del texto entero por el que un espacio (el de “la realidad”) es la condición del otro (el de “la ficción”) y por reproducir la misma ideología literaria. En sentido inverso, el sistema topológico de la novela puede leerse como una expansión de las funciones significantes de los espacios de la matriz: es decir que el lugar de donde nace la ficción es siempre un lugar “contiguo” o “segundo” y, si en el *incipit* éste coincide con el departamento de la Queca, que es “el departamento de al

---

un destino ajeno” (Onetti, 2016: 283). Brausen no está sometido por su misma creación, sino que es él quien la dirige y la domina.

<sup>23</sup> En su análisis de *Para una tumba sin nombre* (1975) Josefina Ludmer afirma que: “la posibilidad de establecer núcleos productores de un relato es, teóricamente, infinita. [...]. Las matrices del relato pueden ser, pues, diversas e indefinidas; están entrelazadas y forman nudos; quizás los únicos rasgos que los distinguen sean su impersonalidad (parecen emitidas por nadie) y su carácteracrónico.” (Ludmer, 1975: 12).

lado”, en “Carta a Stein” es “la segunda sala” de un boliche que se encuentra “junto al Dick’s” (Onetti, 2016a)<sup>24</sup>. “Carta a Stein” reproduce en su interior la misma lógica del sistema de “cajas chinas” que lo instituye como matriz en la novela: en el cuadro que Brausen describe a Stein en la primera parte de la carta, un “landó con caballos blanco” “cruza un puente de madera” para alcanzar un espacio nuevo “el de la casa de troncos” (Onetti, 2016a: 333). Es decir que se reproducen los mismos desplazamientos que remiten al mismo sistema semántico: las coordenadas son básicas pero de fundamental importancia para la comprensión del entero relato. El pasaje a la ficción en Onetti es “cruzar”, como hace Victor Suaid en el cuento “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (1933): es la búsqueda de la salvación al otro lado, el de la ficción. De hecho, este esquema se reproduce en la organización topológica de la novela y permite profundizar en las relaciones entre el “mundo” de Brausen y el de Díaz Grey.

#### 2.2.9 El espacio como brújula

Por ejemplo, si el sistema semántico relacionado con el espacio contiguo en el relato de Brausen coincide con el del mundo imaginario de Santa María, antes de acceder “al otro lado” es necesario “esperar” algo, como hace Brausen:

[...] 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 primavera se abriría paso”; (Onetti, 2016a: 16)

También Elena Sala aguarda en la sala de espera antes de entrar en el consultorio. El límite entre los dos espacios, una pared, permite “escuchar” pero no “ver” lo que sucede

---

<sup>24</sup> Cfr. las palabras de Brausen en el primer capítulo de la novela: “Porque si puede hablar o escucharme y no está sufriendo demasiado, yo no tendré nada más verdadero que decirle, nada más importante que la noticia de que alguien se mudó al departamento de al lado, el H” (Onetti, 2016a: 19) y en “Carta a Stein”: El boliche está junto al Dick’s; ningún otro tiene en la segunda sala una gran mesa redonda. Tal vez esto — y las mentiras que terminé por resolverme a no escribir — sea lo más importante de esta carta. (Onetti, 2016a: 334).

al otro lado: si Brausen imagina a la Queca solamente oyendo su voz a través de la pared, Elena Sala bosteza en la sala de espera “oyendo el llanto del niño en el consultorio y las voces de mando de la madre” (Onetti, 2016a: 48). Estas coincidencias derivan del hecho de que, en la sucesión de desplazamientos metonímicos que caracteriza el pasaje de la realidad a la ficción en *La vida breve* y, sobre todo, los procedimientos de construcción del relato, el sistema topológico se convierte en algo así como una “brújula”: por ejemplo, en la trayectoria de desplazamientos metonímicos que Ludmer identifica en el pasaje desde la “Visita al médico”, en la que Gertrudis muestra los senos al médico<sup>25</sup> y se anuncia la necesidad de la amputación, hasta la otra “Visita”, que hace Elena Sala en el consultorio de Díaz Grey, solamente los conceptos de “momento anterior” y “espacio contiguo” permanecen asociados. Así que, si entrar en el espacio contiguo, como ya observado en precedencia, implica penetrar en la ficción, solo cuando Elena Sala abandona la sala de espera y entra en el consultorio de Díaz Grey, Brausen entra en el departamento de la Queca: de esta forma, mientras este último entra en contacto por primera vez con la posibilidad de “una vida breve”, es decir, empieza a planear la creación de su doble “Arce”, la dimensión imaginaria de Santa María comienza a desligarse de sus originarias motivaciones financieras, es decir que empieza a manifestar su estructura de dimensión ficticia autónoma respecto al guión encargado por Stein.

Empecé a moverme sobre el piso encerado, sin ruido ni inquietud, sintiendo el contacto con una pequeña alegría a cada paso. Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer. (Onetti, 2016a: 73)

Por lo tanto, el cruce con el espacio contiguo del consultorio en la dimensión de Santa María es también el pasaje al otro lado de la sala de espera de Brausen: es la

---

<sup>25</sup> “[...] Como entraste tú y fuiste detrás de un biombo para quitarte la blusa y mostrar la cruz de oro que oscilaba colgando de la cadena, la mancha azul, el bulto en el pecho. “(Onetti, 2016a: 22)

reconstrucción en la imaginación de un hecho anteriormente silenciado, es decir el del instante antes de la operación de Gertrudis en el que ella todavía tiene dos pechos.

Si se vuelve a tener en cuenta el procedimiento de acceso al signo que se sitúa en el *incipit*, la irrupción en el departamento de la Queca coincide con el acceso a uno de los dos espacios del “entre dos” que ha sustituido el de los dos pechos de Gertrudis: es decir que, en tanto sustitución de la parte del cuerpo amputada, el departamento de la prostituta se ha convertido en su signo<sup>26</sup>. Cuando Brausen “avanza en el clima de una vida breve” y entra en el departamento contiguo, se encuentra frente a la que podría identificarse como a una metáfora del cuerpo femenino en descomposición:

En el centro de la mesa, dos limones secos chupaban la luz, arrugados, con manchas blancas y circulares que se iban extendiendo suavemente bajo mis ojos. La botella de Chianti se inclinaba apoyada contra un objeto invisible y en el resto de vino de una copa unas líneas violáceas, aceitosas, se prologaban en espiral. (Onetti, 2016a: 75)

Brausen entra en el departamento de la Queca en el momento en que sabe que está vacío: se restablece por lo tanto la asimetría entre los dos espacios contiguos y la vivienda de la prostituta ya no sustituye el pecho amputado sino que lo representa. Por otro lado, en la dimensión imaginaria de Santa María, Brausen es al mismo tiempo Elena Sala, por pasar como ella al espacio contiguo después de la espera, y Díaz Grey, en tanto que es el primer sujeto con quien Brausen se identifica:

Ella, la remota Gertrudis de Montevideo, terminaría por entrar en el consultorio de Díaz Grey; y yo mantendría el cuerpo débil del médico, administraría su pelo escaso, la línea fina y abatida de la boca, para poder esconderme en

---

<sup>26</sup> Ludmer especifica el hecho de que la sustitución no avviene solo por medio de un sinónimo sino también con “una *segunda cadena o serie* que duplique paralelamente la del enunciado donde se encuentra el objeto—palabra que tiene que sustituirse” (Ludmer, 2009: 28)

él, abrir la puerta del consultorio a la Gertrudis de la fotografía. (Onetti, 2016a: 44).

Es así que, a partir de la compleja red de referencias y sustituciones que se estructura alrededor de la topología de la novela y en estrecha relación con esta última, el tópico literario del doble se convierte en una clave de lectura que permite poner en luz la metamorfosis de un sujeto que se convierte en escritor y de otro que pasa de la categoría de personaje a la de narrador. El doble se convierte en una categoría literaria funcional para poner en luz el proceso de duplicación interior del sujeto que implica la creación de un mundo imaginario.

### III.

El doble

### 3.1 Un motivo literario

El análisis de la configuración espacial de *La vida breve* no solamente ha puesto en evidencia la función orientadora de determinadas coordenadas topológicas en el proceso de construcción del relato, sino que también ha establecido la analogía axiológica entre el sujeto y el espacio mismo en que se encuentra, en tanto que, como afirma Christina Komi en *Recorrido urbanos: La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti* (2009):

[...] la configuración del espacio no se puede leer a partir de la intriga del relato, como en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (de Roberto Arlt), sino en función de la multitud de sujetos y objetos que simplemente están ahí, en un estado de existencia de facto en el tiempo y en el espacio, seres que no son otra cosa que posibles productos de esos lugares. (Komi, 2009: 33)

Todos los sujetos que aparecen en *La vida breve* se constituyen en tanto “posibles productos” de determinados espacios, lo que en un primer momento podría llevar a afirmar que en la novela la espacialización dirige los protocolos identitarios. En este sentido, puede parecer, que se está en frente a “tipos<sup>27</sup>” más que a individuos y a las abstracciones estrechamente relacionadas con la tradición del realismo y al concepto mimético de la realidad. Sin embargo, también es verdad que los estereotipos que se asocian a determinados espacios se introducen para que luego el proceso de duplicación literaria los subvierta según un proceso paródico, como podrá observarse en el curso de este análisis. En cualquier caso, un estudio de las distintas manifestaciones de la duplicación del yo en la novela implica tener en cuenta el espacio como un elemento

---

<sup>27</sup> El “tipo” se diferencia del “individuo” en tanto que remite a una concepción del sujeto como construcción basada en un sistema de representaciones que una tradición ha institucionalizado. En el caso de la tradición literaria realista el sujeto se convierte en una abstracción fundada en el espacio en el que se encuentra.

imprescindible. A esta altura es posible corregir la asociación establecida previa y provisoriamente entre “nombres alternativos” e “identidades alternativas”. La categoría de “identidad” pertenece a la perspectiva de una reflexión metafísico—idealista sobre el sujeto que no remite a un marco teórico que problematice el proceso de duplicación y escisión del yo en función de la creación literaria, lo que en *La vida breve* se instituye como un procedimiento fundante<sup>28</sup>. En este sentido resulta mucho más pertinente el motivo<sup>29</sup> del “doble” que remite a un corpus de textos que ya han operativizado el concepto y lo han convertido en un tópico. En *La vida breve* el sistema semántico relacionado al motivo del “doble” asume un papel fundamental en el contexto de la “organización de una teoría sobre lo imaginario” (Ludmer, 2016: 114): de hecho, este tópico permite poner en evidencia el funcionamiento de la ficción como duplicación e instituye una determinada ideología de la literatura. En el capítulo anterior se ha desarrollado una primera aproximación al motivo a partir de la coincidencia entre “nombres alternativos” y “espacios alternativos” y de los desplazamientos metonímicos que en la novela configuran el pasaje entre los dos relatos (el de la “realidad” y el de la “ficción”). Sin embargo, antes de operativizar el doble en *La vida breve*, es necesario incorporar una breve introducción a las variaciones en el sistema semántico que históricamente se ha asociado a las manifestaciones literarias de la duplicación del yo.

### 3.1.1 Hacia una definición de doble

La dificultad relacionada a la elaboración de una definición de doble reside exactamente en sus orígenes “híbridos”, así como observa Ralph Tymms en su estudio *Doubles in Literary Psychology* (1949):

---

<sup>28</sup> La categoría de “identidad” ha sido empleada en el análisis del sujeto en la obra de Onetti por Fernando Aínsa (1970) y Juan Manuel Molina (1982). Sin devaluar al trabajo de los dos críticos, en el contexto de esta perspectiva de análisis el marco teórico que se asocia a esta categoría no resulta productivo.

<sup>29</sup> En *Manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* (2006) Rebeca Martín López establece una distinción muy pertinente a la elaboración de una definición de “doble” entre los conceptos de tema y motivo. De hecho, si en los estudios literarios “el doble” aparece asociado a ambas categorías, en relación con *La vida breve* se considera como *motivo* para constituir “la idea vertebradora del texto” y “por erigirse en el eje central que estructura la narración” (Martín López, 2006: 15), además de “actuar, cuando se repite, de modo similar a los estribillos” (Martín López, 2006: 13).



The roots of the theme will be found in the ordinary phenomenon of family likeness and chance resemblance; but they also be seen to be firmly embedded in magic and in the earliest speculations on the nature of the soul. (Tymms, 1949: 15)

En el fragmento citado Tymms implícitamente apunta a una distinción entre dos operativizaciones literarias distintas del doble: la primera remite, por ejemplo, a la tradición de la farsa de las identidades equivocadas, en la que el otro yo se instituye a partir de una semejanza exacta que opera en función de una confusión cómica y una mayor complejidad de la trama; la segunda se refiere al repertorio de creencias primitivas asociadas a la identificación en determinados elementos de realidad, como la sombra y el reflejo en el espejo, del alma como un segundo yo<sup>30</sup>. A este último sistema semántico recurre, por ejemplo, el romanticismo alemán en su tratamiento del doble. Lo que se quiere poner en evidencia es que es muy complejo, si no imposible, delimitar históricamente la duplicación literaria del yo en tanto que se configura como una “constante transcultural” que tiene “ricas implicaciones antropológicas y psicoanalíticas” y que permite establecer una “dialéctica con las numerosísimas variantes históricas” (Fusillo, 1998:7). Es decir que el doble, más que interpretar un contexto histórico-social determinado, se convierte, coherentemente con su mismo sistema semántico, en el espejo de las distintas épocas históricas en las que aparece. Además, tanto en obras distintas como en una misma obra, el doble puede aparecer como tema, es decir como cuadro de referencia con el que leemos un texto literario y que se ejemplifica en éste mismo; o como

---

<sup>30</sup> Otto Rank en el IV capítulo de su obra pionera *El doble: un estudio psicoanalítico* (1914) y utilizando como fuentes estudios antropológicos de su época, desarrolla una comparación muy iluminadora entre los sistemas de creencias y rituales primitivos relacionados a las “manifestaciones” del “otro yo” en distintas culturas. El mismo autor, de hecho, establece una relación entre el culto primitivo del alma como doble y el tratamiento de este último en literatura.

motivo, es decir como “idea vertebradora de un texto”<sup>31</sup> que, sin embargo, está vinculada al “efecto cita” por el que la referencia a otros textos permite emplear esta constante temática para plantear otros temas universales.

Sin embargo, sin cometer el error de generalizar, es suficiente introducir una primera definición de doble que permita esbozar luego un somero resumen de las variaciones histórico— literarias sobre esta constante literaria. La definición de Massimo Fusillo es suficientemente explicativa en este sentido:

Si parla di doppio quando, in un contesto spazio-temporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: un uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome. (Fusillo, 1998: 8)

Esta definición nace de la exigencia de la elaboración de un estudio sobre el doble que permita concentrarse en un número limitado de textos: de hecho, en *L'altro e lo stesso* (1998) quedan excluidos del análisis aquellos temas que se consideran como integrantes del “campo temático” del doble. Se trata, por lo tanto, de una definición orientadora, como lo es cualquier intento de delimitar históricamente las distintas variaciones sobre esta constante transcultural. Sin embargo, lo que aún a todas las distintas versiones históricas del doble es un fuerte desafío a los principios aristotélicos de identidad y no contradicción que dominan históricamente en el sistema de relaciones entre el hombre y la realidad y en el realismo literario por su concepción mimética de la lengua.

### 3.1.2 Las variaciones históricas del doble

Desde el punto de vista diacrónico, es posible establecer convencionalmente una coincidencia entre tres núcleos de variaciones sobre el tema (o motivo) del doble y tres

---

<sup>31</sup> Rebeca Martín López observa en su tesis doctoral *Las manifestaciones del doble en la narrativa española contemporánea* (2006): “Para Hoffmann [...] el doble fue tanto un motivo de múltiples posibilidades narrativas y estéticas, como un vehículo para manifestar sus obsesiones (la locura o el hallazgo de un *alter ego* desconocido dentro de sí)” (Martín López, 2006: 15).

momentos históricos en los que el tratamiento de este último es crucial, es decir el de la antigüedad clásica, del barroco y del romanticismo del siglo XIX. En la primera situación narrativa, la que sigue la lógica mágico—sacral y que Fusillo bautiza de la “identidad robada” (Fusillo, 1998: 22), la responsabilidad de la duplicación del yo se exterioriza y atribuye a los dioses según una lógica que Todorov denominaría de una “economía sobrenatural” (Jackson, 1986: 21).

En la segunda, la de la “ semejanza perturbante” (Fusillo, 1998: 22), los dobles se reconocen en individuos distintos que comparten, no solamente una increíble semejanza física sino, también, por ejemplo, la fecha y la hora de nacimiento, lo que produce fenómenos de identificación que atestiguan la labilidad de los límites entre yo y mundo, realidad y ficción, típicos de la edad barroca.

Finalmente, en la tercera situación narrativa, la de la “duplicación del yo” (Fusillo, 1998: 23), el doble se introduce en el interior de la conciencia escindida del sujeto en el contexto del clima de interés del romanticismo por las formas de patologías mentales y de los primeros pasos realizados por la psicología. Esta última tematización del doble se ha vinculado erróneamente según una relación causal directa a las conmociones sociales que se verifican en un determinado período histórico: de hecho, como bien se observa en la Introducción a *El doble. Un estudio psicoanalítico* (1914) de Otto Rank, si fuese así, esta problematización del doble hubiera aparecido también en momentos históricos de crisis como la Guerra de los Treinta Años, en la que en cambio no se ha manifestado. En realidad, el surgimiento de esta tipología de tematización del doble se sitúa en el contexto de otros fenómenos del siglo XIX relacionados con la denuncia encarnada por el romanticismo de las limitaciones de la razón en favor de la trascendencia de lo irracional, como el desarrollo de la psicología y la vuelta a la interioridad del sujeto y la consiguiente secuela de interrogantes sobre la identidad inaugurados por la filosofía de Immanuel Kant (1724-1804): las grandes guerras y otras perturbaciones sociales operan solamente en calidad de ocasiones traumáticas para la humanidad para poner en discusión un determinado sistema de ideas y volver a formular determinadas cuestiones sobre el ser humano.

### 3.1.3 El doble y el fantástico

El sistema semántico relacionado a la tematización del doble en el siglo XIX sitúa el motivo literario en el contexto del desafío al racionalismo científico y a los valores de la sociedad burguesa implícitos en el nacimiento de la narrativa fantástica. En este sentido el doble marca el pasaje en la historia del género desde una concepción exterior y sobrenatural del elemento de ruptura con la realidad (lo que Todorov define “Lo maravilloso puro” y es integrado, por ejemplo, por los cuentos de hadas, los romances y la magia) hasta un origen interior del mismo.

En el curso del siglo diecinueve, los *fantasy* estructurados en torno del dualismo —en muchos casos variaciones del mito de Fausto— revelan el origen interno del otro. Lo demoníaco no es sobrenatural, sino un aspecto de la vida personal e interpersonal, una manifestación del deseo inconsciente. (Jackson, 1986: 52)

Rosemary Jackson ejemplifica este proceso de desplazamiento de “lo demoníaco” (otro nombre atribuido a “la otredad”) desde lo exterior hasta lo interior del sujeto en las distintas reescrituras del mito de Fausto. Por establecerse “lo otro” en la interioridad del hombre pierde su connotación “demoníaca” y se convierte en una zona de no-significación, es decir de incompreensión.

Si en el siglo XIX la tematización del doble problematiza la consciencia escindida del sujeto y se vincula estrechamente al género fantástico, en el siglo XX el tema no ocupa una posición de relevancia por situarse en el contexto de la lógica postmoderna que la convierte en una “citación de segundo grado” (Fusillo, 1998: 314).

### 3.1.4 El doble en la literatura del área rioplatense

El área sudamericana se distingue en este contexto histórico— literario por manifestar una presencia considerable de temas de lo fantástico entre los cuales no se descuida el doble, cuya operativización se vuelve multifacética y adquiere una dimensión metaliteraria.

En los cuentos de Julio Cortázar (1914-1984) «Casa tomada» (1946) y «Carta a una señorita en París» (1951) el doble cobra un sentido metafórico en el contexto de una nueva concepción de la realidad, la del neofantástico que

[...] asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una «fisura» o «rajadura» en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es—como decía Johnny Carter en «El perseguidor»— una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fognazo, esta otra realidad. (Alazraki, 1990: 276)

El doble en el contexto de este género se convierte en una de las posibles “metáforas epistemológicas” (Alazraki, 1990: 278) que permiten el acceso a una “segunda realidad” que resiste a constituirse en el lenguaje de la comunicación: esta otra dimensión que permanece escondida puede coincidir con la dimensión reprimida del yo de un sujeto. Es así que una casa tomada por visitantes imaginarios como la de «Casa tomada» se convierte, según la lectura de Cerdas, Bolaños y Ramírez en “El doble y tres relatos de Cortázar” (2013), en la metáfora del deseo inconsciente de sus habitantes de volver al vientre materno, al mismo tiempo que los conejitos que vomita Andréa en «Carta a una señorita en París» encarnan los deseos reprimidos del sujeto por el miedo a transgredir a las normas sociales. Por otro lado, en otros cuentos y en la misma novela *Rayuela* (1963), el doble se convierte en una vía de “enriquecimiento vital” (Morello Frosch, 1968: 324) para el sujeto literario que, aunque sigue siendo él mismo, participa de otros destinos: en el cuento «Continuidad de los parques» (1964) el personaje “actor— lector” (Morello Frosch, 1968: 324) está afuera y adentro de la novela que lee, sin que haya líneas divisorias entre las dos realidades. Otro escritor del área rioplatense, el más célebre del siglo XX, Jorge Luis Borges (1899-1986), operativiza la duplicación del yo en el sentido de una reflexión metafísica sobre la identidad, y en particular en dos cuentos «El otro»

(1972) y «25 agosto de 1983» (1980) donde el yo encuentra respectivamente a su propio doble en el pasado y en el futuro. En «Borges y yo» junto a una reflexión sobre “la paradoja metafísica de la identidad imposible, producida por la diferencia radical entre los múltiples «yoes» extraviados en el tiempo” (Regazzoni, 2000: 43) la duplicación del yo se tematiza como proceso imprescindible en la creación literaria la que se instituye, en definitiva, como un autorretrato literario del autor. En el caso de otro escritor argentino cuya producción literaria se inscribe en el género fantástico, Adolfo Bioy Casares (1914-1999), el doble manifiesta un parentesco con la tradición de la ciencia ficción, entendida al mismo tiempo como parodia y exaltación de la ciencia e inaugurada por la novela gótica de Mary Shelley *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1823): en este sentido, el desdoblamiento del yo no se produce entre dos “yoes” de la misma persona, sino que se da entre una persona y un objeto exterior. El doble en los relatos de Bioy Casares es un nuevo cuestionamiento de la idea de la unidad del yo en la forma de la máscara, verdadera obsesión en la cuentística del autor, y de los experimentos de una larga serie de médicos y biólogos que pueblan sus relatos.

### **3.2 El sistema semántico del doble**

En *La vida breve* la tematización del doble penetra en los distintos planos que se superponen en la novela y puede asimilarse a una de las posibles claves de lectura que permiten la comprensión de la obra en su integridad. De hecho, en la novela el tratamiento del doble se desarrolla en el plano formal y en el del significado, como si a los sujetos mismos de la novela fuese asignada la tarea de interpretar un determinado papel en el contexto de la explicación de una determinada ideología literaria. Harriet S. Turner pone en evidencia este aspecto en relación al cuento «Bienvenido Bob» (1944) del mismo Onetti, afirmando:

Este resumen pone de relieve el tema del doble, tan finamente analizado por John Deredita según su significado múltiple —la polarización del joven y viejo, la

relación sado—masoquista entre el relator y Bob, el conflicto edípico y el homosexualismo latente. Ahora me interesa señalar cómo esta temática de dobles se encuentra duplicada en estructuras y formas lingüísticas. (Turner, 1986: 647)

El fragmento citado pertenece a “Dinámica reflexiva en dos cuentos de Onetti” (2016) en el que Turner subraya la relación que en la obra del escritor uruguayo se establece entre “la preocupación por el doble” (Turner, 2016: 645) y la actitud reflexiva de su escritura: es decir que en la obra del autor uruguayo la palabra se desdobla según una tendencia a la “autocontemplación” por la que el mismo acto de narrar se problematiza. Este aspecto en *La vida breve* puede observarse desde la perspectiva de la trama y de la puesta en escena del acto creativo, que coinciden:

[Onetti] Levanta la creación verbal como tema; pero la palabra, al desdoblarse y volverse objeto de su misma contemplación, acaba borrando para siempre el mundo sustancial al que alude. (Turner, 2016: 646)

En esta escenificación de “la creación verbal” en *La vida breve* el doble se operativiza al mismo tiempo en el sentido de una recuperación del sistema semántico que, en distintos períodos históricos, se han asociado a esta constante transcultural, y en el de una teoría sobre el proceso de creación literaria que desdibuja al mismo tiempo el recorrido que un sujeto, Brausen, tiene que cumplir para convertirse en escritor y otro, Díaz Grey, para convertirse en narrador.

### 3.2.1 Los otros yoes de Brausen y la definición de doble

En el capítulo anterior se ha puesto en evidencia cómo en el *incipit* se escenifica el proceso de generación de la topología de la novela que se funda en una estructura triádica y que conforma a las dos principales duplicaciones del yo de Brausen, es decir Arce y Díaz Grey. Al mismo tiempo se ha anticipado la relación estrecha que se establece entre

los dobles de Brausen y sus relativos espacios: Arce, a partir de la perspectiva del narrador, se configura como el antítesis de Brausen (en tanto que ocupa el espacio “de al lado”, es decir el departamento de La Queca), mientras que Díaz Grey como la “reproducción” del mismo (en tanto que se sitúa en un espacio “lejano” que en Onetti instituye una relación de analogía). Lo que resulta interesante es que los “otros yoes” de Brausen no coinciden perfectamente con la definición orientadora de “doble” elaborada por Fusillo: es decir que, aparentemente, Arce y Díaz Grey no se sitúan en la misma dimensión espacio—temporal de Brausen<sup>32</sup>, no tienen el mismo nombre del sujeto del que se generan y no se constituyen como encarnaciones distintas del mismo sujeto. Arce es la creación voluntaria de un segundo yo por parte de Brausen, mientras que Díaz Grey pertenece a la dimensión de la ficción: es decir que, aparentemente, no se sitúan en el mismo plano. Sin embargo, hay que volver a tener en cuenta la estructura narrativa de la novela: como ya se ha observado, detrás del sujeto Brausen que habla se perfila un narrador que se configura como otro yo. El narrador se desdobra y reconstruye su yo en el pasado filtrado en la dimensión del recuerdo que en la obra de Onetti es sinónimo de creación literaria. A partir de este mismo orden de ideas, Fernando Aínsa va más lejos:

Su consuelo [del héroe de Onetti] es la relación conflictiva que alimenta compulsivamente con el mundo exterior, sea a través de la proyección agresiva de su yo profundo en el mundo exterior, visión que tiñe la realidad a la que recrea según su perspectiva o desdoblado su identidad, para ajustar sus fragmentos a esa realidad; o sea a través del recurso de fabricarse otras identidades, inventándose seudónimos, mintiéndose a sí mismo, imaginando otros seres a través de los cuales se pueda escapar de la realidad. (Aínsa, 2004)

El narrador en *La vida breve* no solamente modifica su pasado sino que lo “recrea según su perspectiva” y “proyecta agresivamente” su yo sobre el mundo exterior, o mejor

---

<sup>32</sup> En el capítulo anterior se ha subrayado, en cambio, cómo a otros yoes corresponden otros espacios.



sería afirmar que lo re—construye desde su perspectiva deformada. En el contexto de esta dimensión recreada se sitúa el mismo yo—Brausen colocado en el pasado, un “otro”, en definitiva, como los otros sujetos de la novela y, por lo tanto, como los otros yoes. Es así que, si a partir de la instancia narrativa se abandona cualquier pretensión mimética en favor de una visión subjetivizada y ambigua, es lo “no dicho” que cobra mayor relevancia. Puede afirmarse, por lo tanto, que Brausen es el resultado de una primera escisión del narrador y, a partir de este último, se generan los otros yoes de Díaz Grey y Arce. Tymms y Ludmer introducen una distinción entre dos tipologías de doble que complementa el sistema semántico que se ha asociado a las coordenadas espaciales de lo “al lado” y lo “lejano”:

Right from the start an essential distinction is to be made between the double-by-duplication and the double-by-division; though these distinct psychological approaches constantly mingle. One secondary distinction is that in the second case (that of the double-by-division) the counterpart may be of a different substance from the original—in other words, may be a spiritual double. (Tymms, 1949: 16-17)

Hay, entre muchos otros, dos modos de dividir la unidad. Uno es la bifurcación: uno se escinde en dos mitades (senderos); el otro es, por decirlo de algún modo, la incorporación: uno segrega otro semejante y lo contiene en su interior (cajas chinas); las relaciones entre unas y otras pueden atravesar todas las figuras de la lógica: las más conocidas son, para el primer caso, la contradicción (las dos mitades son antagónicas), para el segundo la repetición, reproducción, condensación (Hamlet dirigiendo el *Hamlet* en el interior del *Hamlet*). (Ludmer, 2009: 125)

Las perspectivas teóricas de los dos fragmentos citados son distintas (una pertenece a la psicología, otra a la lógica), pero permiten orientarse en un primer momento en el laberinto de variaciones sobre el tema del doble. Así que, si Díaz Grey coincide con la forma del “doble—por—duplicación” que se asocia al concepto de “repetición” y al de “incorporación”, Arce puede asimilarse al “doble—por—división” que se concretiza en una forma distinta y en una estructura contradictoria en relación al sujeto de origen. Por lo que pertenece al narrador, éste también se constituye como un sujeto escindido para recrear literariamente su yo en el pasado en Brausen, su doble-por-duplicación. Como el desarrollo del análisis pondrá a luz, la tematización del doble no se refiere solo a las duplicaciones masculinas del narrador, sino que se extiende también a los sujetos femeninos, enriqueciendo de esta manera las formas en las que el motivo literario cuestiona los supuestos tradicionales de la unidad y no contradicción de la subjetividad. Así que si Brausen encarna la variación del doble en la clave de la fragmentación del yo en el tiempo (el narrador habla de su yo en el pasado), en Arce se instituye la descomposición del sujeto en distintas instancias conflictivas y, finalmente, Gertrudis, la Queca y Raquel son el resultado de la proyección de la dimensión interior del sujeto masculino.

### 3.2.2 La metamorfosis de Brausen en Arce

Arce parece situarse en el contexto de lo que Fusillo define como uno de los temas relacionados al campo temático de la identidad desdoblada, es decir el de la metamorfosis, que en *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1885) de Robert Luis Stevenson encuentra su forma paradigmática<sup>33</sup>. Análogamente al Doctor Jekyll, la interioridad de Brausen se subdivide sin que las dos partes que la componen puedan encontrarse nunca. La metamorfosis de Brausen en Arce empieza en el mismo *incipit* de la novela, en el día del regreso de Gertrudis del hospital, luego de su operación de pecho y, a partir de las primeras líneas de la novela, se instituye el espacio de “al lado”. Brausen escucha a

---

<sup>33</sup> En realidad el tema remonta hasta *Las metamorfosis* de Ovidio en el I siglo d.C. En los siglos sucesivos se establecen relaciones intertextuales con esta última obra (en Dante, Petrarca y Marino), pero es en el S. XX que la concepción fluida y huidiza de la realidad encuentra geniales revisitaciones (como en *La metamorfosis* de Franz Kafka).

escondidas la voz de la Queca a través de la pared y empieza a construirse una imagen del espacio en el que ella se mueve:

Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera o la cortina de varillas tostadas que debía estar rígida entre la tarde y el dormitorio, ensombreciendo el desorden de los muebles recién llegados. Escuché, distraído, las frases intermitentes de la mujer, sin creer en lo que decía. (Onetti, 2016a: 13)

Ludmer observa cómo en el *incipit* se tematiza en distintos niveles el motivo del “corte” e identifica en la voz de la Queca la institución de una hendidura en la realidad. Esto puede notarse a partir de la misma frase de apertura de la obra: “—Mundo loco — dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese” (Onetti, 2016a: 13). Esta voz a la que Brausen no cree, que la Queca traduce y remeda y habla de un “mundo loco” y que hace referencia a la locura en múltiples ocasiones<sup>34</sup>, es la transcripción de una voz originaria, es decir la de la locura:

[...] ya se comienza a entrever que en la voz de la mujer no hay únicamente la postulación del mito de origen —de la escritura— y la fecundación — del personaje escritor— sino otro mito (ideológico) sobre la locura, *las locas* y su

---

<sup>34</sup> En el primer capítulo la Queca comenta la ausencia de Ricardo al baile de carnaval de las siguientes maneras: “—Se me podrá destrozarse el corazón— dijo al lado la mujer—y a lo mejor ya no volveré a ser nunca la misma de antes. Cuántas veces me hizo llorar Ricardo como una loca, en estos tres años”. (Onetti, 2016a: 14-15)

“—Le juro que locura como la nuestra no hubo— había dicho ella [la Queca] al salir de la cocina”. (Onetti, 2016a: 16)

“—Entienda. No es por la fiesta ni por el baile, sino por el gesto— dijo la mujer al otro lado de la pared, próxima y encima de mi cabeza.”. (subrayado mío; Onetti, 2016a: 18)

“¡—Qué me importa del carnaval, imagínese! Ya, a mi edad, no me voy a quedar loca por un baile.”. (Onetti, 2016a: 18)

relación con la literatura y los hombres que escriben.  
(Ludmer, 2009: 37)

Si en el *incipit* el “mito del origen de la escritura” y el “mito de la locura” corren paralelos es porque, como observa Maximiliano Linares, “la locura y la invención de mundos van juntos, como bien nos lo hace saber Don Quijote” (Linares, 2013: 3). Es decir que la enfermedad mental, en la ideología literaria que atraviesa todo el corpus de Onetti, se instituye como una condición propicia para la escritura. Por otro lado, la locura como patología se asocia al proceso esquizofrénico de escisión y sucesiva metamorfosis de Brausen que se impone como la consecuencia traumática de la amputación del pecho de Gertrudis. En la primera incursión de Brausen en el departamento de la Queca, que se narra en “Naturaleza Muerta”, puede leerse la iniciación de Brausen a su identidad desdoblada como Arce. Ya se ha observado cómo el departamento vacío de la vecina puede interpretarse como una metáfora del cuerpo femenino en descomposición. Ludmer relaciona esta asociación simbólica con el proceso esquizofrénico de escisión interior de Brausen<sup>35</sup>: “la aparición en metáfora del cuerpo despedazado, disociado y sin órganos señala un clásico tema literario esquizofrénico, que remite a Lewis Carroll y a Antonin Artaud” (Ludmer, 2009: 112). En el departamento de la Queca, Brausen empieza el proceso de disociación de un yo que no reconoce como auténtico según un proceso de extrañamiento, como puede observarse en este fragmento de “Naturaleza muerta”: “Luego dejé de verme y contemplé, sola en el espejo, libre de mis ojos, una mirada chata, sin curiosidad, apacible.” (Onetti, 2016a: 74). El espejo es un motivo cargado de reminiscencias folklóricas<sup>36</sup> que se relaciona estrechamente con el proceso de duplicación

---

<sup>35</sup> Puede añadirse, en este mismo orden de ideas, que la penetración de Brausen en el espacio metafórico de un cuerpo femenino deteriorado remite también al sistema semántico que se asocia a lo siniestro, lo *Unheimlich*, y más específicamente a la idea de “ser enterrados vivos” que esconde un deseo reprimido, es decir el de volver a vivir en el vientre materno. En este sentido, las descripciones del espacio no reproducen solamente el punto de vista axiológico del narrador, sino también su interioridad.

<sup>36</sup> Otto Rank desarrolla un amplio estudio sobre las creencias primitivas relacionadas al reflejo en el espejo en el capítulo IV de *El doble: un estudio psicoanalítico* (1914).

del yo por deformar la identidad y reproducir los aspectos ocultos de esta última.<sup>37</sup> El departamento de la Queca se convierte así en el espacio de “una vida breve”, la de Arce, nombre con el que Brausen se presenta a la vecina al culminar los quince días de ausencia de Gertrudis, en los que

[...] lo único importante de la quincena fue mi cuerpo echado en la cama, mi cara levantada contra la pared, con la boca abierta para que no me molestara el ruido de la respiración, el dolor en la espalda y en la cintura, mi oreja recogiendo las voces y los ruidos del otro lado de la pared.  
(Onetti, 2016a: 94)

También en este caso, el punto de vista del narrador es ambiguo en tanto que “lo único importante” parece convertirse en “lo único verdadero” si se consideran las palabras de Raquel, la hermana de Gertrudis, sobre el mismo período, en el capítulo “Carta a Stein”: “Quiero saber si estuviste enfermo —dice—. Después que te quedaste solo. Tenías una enfermedad grave y a veces te daba miedo y otras no te importaba.” (Onetti, 2016a: 335). La quincena parece coincidir con el comienzo efectivo de la locura de Brausen “cuyas voces y ruidos” su oreja recoge del otro lado de la pared. Sin embargo, es en el último de los quince días, cuando Brausen decide acceder al mundo de la Queca, que la duplicación del yo como Arce se define en coherencia con el sistema semántico relacionado con el espacio antitético:

Y de la imposibilidad de confundir a la mujer en carne y hueso con la imagen formada por las voces y los ruidos, de la imposibilidad de conseguir la excitación que necesitaba conseguir de ella, surgía hasta invadirme un creciente

---

<sup>37</sup> Sobre todo en el siglo XIX el sistema de creencias relacionadas con el espejo se operativiza en relación con el tema del doble. En este período histórico, el mito de Narciso que se basa en la equivocación de “lo mismo” por “el otro” se invierte: el sujeto proyecta de forma paranoica su yo en la realidad, confundiendo “lo otro” por “lo mismo”. En el cuento *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe, por ejemplo, el sujeto principal deforma “lo otro” en la forma de su doble hasta confundirlo con un espejo.

rencor, el deseo de vengar en ella y de una sola vez todos los agravios que me era posible recordar. (Onetti, 2016a: 104)

Siguiendo el enfoque psicoanalítico de Rank sobre las manifestaciones literaria del doble, Arce puede leerse como el resultado de la proyección de la conciencia de culpa de Brausen, es decir que este último se desresponsabiliza por sus actos criminales descargándolos sobre otro yo. Cuando Brausen se convierte en Arce ya no es “loca” la Queca, sino él mismo: “— Está loco — dijo la Queca riendo, buscando a alguien con los ojos—. Loco... ¿Qué dice ahora? Sepa que puedo entender cualquier cosa, todo.” (Onetti, 2016a: 107). Por lo tanto, Brausen ha interiorizado la voz de la prostituta. La locura es un tema que fascina y recorre toda la producción literaria del romanticismo y, aunque el proceso de metamorfosis se basa en una concepción menos auténtica de doble que se funda en la “exclusividad” frente a “la simultaneidad” de dos encarnaciones distintas de un mismo yo, en Brausen la duplicación por escisión esquizofrénica es un proceso consciente cuyo fin coincide con el del “sosa” descrito por Freud:

Nell'idea del sosia possono essere incorporate ogni sorta di possibilità non realizzate che il destino potrebbe tenere in serbo e alle quali la fantasia vuole ancora aggrapparsi, e inoltre tutte le aspirazioni dell'Io (*Ich-Strebungen*) che per sfavorevoli circostanze esterne non hanno potuto realizzarsi, oltre a tutte le decisioni della volontà che sono state represses e che hanno prodotto l'illusione del libero arbitrio. (Fusillo, 1998: 300)

En este sentido el surgimiento de Arce se convierte en una posibilidad para Brausen de satisfacer aquellos deseos inaceptables o reprimidos, aquellas “negativas” que parecían decisiones libres. Arce es la negación del yo de Brausen que se funda en un ascetismo hecho de negativas al alcohol, al tabaco y a las mujeres y en una relación castradora con su mujer Gertrudis que no sabe si ha seducido o si en cambio ha sido ella quien lo sedujo. El segundo yo asume poco a poco los rasgos del proxeneta que pega y explota a las prostitutas y ya no está abrumado ni sometido por la “velocidad masculina” (Onetti,

2016a: 45) de Gertrudis, que el narrador caracteriza de “corpulenta, maternal, con las anchas caderas que dan ganas de hundirse entre ellas” (Onetti, 2016a: 28-29), sino que encuentra su venganza en una mujer cuya estatura reducida tiene una correspondencia con la inferioridad moral de la cobardía y del egoísmo. En este mismo orden de ideas, las visitas de Brausen al departamento de la Queca parecen configurarse como las distintas etapas de un rito de iniciación cuyo fin a esta altura del análisis puede asimilarse a la imposición del segundo yo (Arce) sobre el primero (Brausen): en este sentido, el primer encuentro de Arce con el otro proxeneta, Ernesto, que le contiene las atenciones de la prostituta y que, después de golpearlo, lo echa del departamento de la mujer, marca el acceso definitivo de Brausen a la dimensión de “su vida breve”. El proceso de escisión es consciente y se relaciona con un cambio de espacio, como atestiguan las mismas palabras de Brausen en el final del capítulo “Ellos y Ernesto”:

Volví a conocer, durante medio segundo, el sentido de la escena reciente, del cuerpo y el pasado de la Queca, de la resolución que me había llevado a visitarla y mentirle; [...] Estuve después sonriendo, en abandono, con el sombrero en la mano, como un mendigo en un portal, sonriendo mientras sentía que lo más importante estaba a salvo si yo me seguía llamando Arce. (Onetti, 2016a: 130)

“Lo más importante” quizás es no volver a leer en la cara de Gertrudis la propia desesperación: la toma de conciencia de Brausen es ambigua en este sentido, pero lo que parece claro es la inevitabilidad del desarrollo de esta instancia de negación del primer yo encarnada por Arce. El ritual de iniciación tiene que culminar necesariamente, en una intuición instantánea del segundo yo de Brausen, con la muerte de la Queca: antes de cometer el crimen el proxeneta se practica una incisión: “busqué una hoja de afeitar y me hice un tajo oblicuo en el pecho, frente al espejo del cuarto de baño [...] entonces pude dormirme, consolado por el delgado ardor de donde solo habían surgido gotas aisladas de sangre (Onetti, 2016a: 276). Ya se ha observado cómo el feminicidio o la violencia contra la mujer en *La vida breve* marca el acceso a otro espacio: de hecho, la muerte de la Queca provoca la huida de Arce y Ernesto al mundo imaginario de Santa María. Los sujetos

femeninos son indisociables del proceso de escisión y duplicación del yo en *La vida breve* y es necesario incorporar un análisis de los procesos constructivos que los generan.

### 3.2.3 La tematización del sujeto femenino como doble

La mujer en *La vida breve* reproduce la dimensión interior del sujeto masculino, es decir que se construye a partir del punto de vista del narrador y actúa como un espejo en relación con este último. Las descripciones de los sujetos femeninos resultan de la perspectiva deformante del narrador en primera persona. En este sentido, Gertrudis es un sujeto por lo más hablado, no obstante la presencia en la novela de diálogos directos en los que aparentemente toma la palabra. Esto resulta particularmente evidente en los casos de paralexis o excesos informativos, es decir cuando el narrador dice “más de lo que le autorizaría el código de focalización de la narración” (Marchese, 1983: 164), como puede observarse en las descripciones del estado de ánimo de Gertrudis luego de la intervención al pecho:

[Gertrudis] Yacía bajo las representaciones de su derrota, bajo el frío que le gastaba las mejillas, bajo la luz perpetuamente mezquina del día brumoso. Y buscaba salvarse con el recuerdo de otro invierno, con la evocación de una Gertrudis joven y entera que despertaba, que había despertado confiada y enérgica en mañanas frías, antiguas, separadas del hoy por un tiempo incalculable. (Onetti, 2016a: 81)

En el fragmento citado se observa que el narrador en primera persona imita el código de focalización cero, es decir el de la omnisciencia narrativa, penetrando en los pensamientos de otro sujeto. A partir de la desconfianza hacia cualquier pretensión realista de la descripción de Gertrudis lo que puede leerse es la proyección del estado de ánimo del narrador sobre la misma. La amputación del pecho de Gertrudis desencadena la crisis esquizofrénica, o la locura de Brausen, que empieza su proceso de disociación: en la mujer se proyecta el miedo al proceso de destrucción del cuerpo, el fin de la



juventud, en definitiva, la amenaza de la muerte. Gertrudis es el testimonio cotidiano de la desesperación de Brausen:

Y ella y yo hemos descubierto, desanimados, con un horror ya disminuido por la repetición, que todos los temas pueden conducirnos al costado izquierdo de su pecho. Tenemos miedo de hablar; el mundo entero es una alusión a su desgracia. (Onetti, 2016a: 62)

En la alusión al “mundo entero” el punto de vista de Gertrudis se homologa explícitamente al de Brausen. Es así que el cuerpo de la mujer, que se reconstruye desde la perspectiva del narrador, adquiere proporciones abrumadoras, por reproducir el carácter opresivo de la desesperación: “Recordaré que el cuerpo de Gertrudis, a pesar de todo, es más largo y fuerte que el mío.” (Onetti, 2016a: 68). La sumisión de Brausen a Gertrudis se reconstruye a partir de las mismas dinámicas de los primeros encuentros, como puede observarse en este fragmento del capítulo “El nuevo principio”:

Acaso no hubiera tomado y elegido ella sino el gran cuerpo blanco, los huesos y los músculos, desde los talones sangrientos hasta el cuello firme y ancho; los grandes huesos de las caderas y la redondez de los brazos, los procesos revelados sin disimulo por la piel tirante, la sensación de los kilos que transportaban las piernas”. (Onetti, 2016a: 229)

En la descripción de Gertrudis como sujeto disociado de su mismo cuerpo, que se impone antes que sobre Brausen, sobre ella misma, se proyecta el mismo proceso de disociación interior del yo que la reconstruye desde su perspectiva. La mujer es una construcción de la conciencia escindida del narrador al punto que no sería audaz afirmar

que ella misma *encarna* la situación interior de este último<sup>38</sup>. La asimilación de Gertrudis a una determinada “etapa interior” de Brausen, la de la desesperación, puede parecer atrevida, sin embargo, la misma perspectiva deformada del narrador en primera persona algunas veces sugiere la coincidencia entre los dos sujetos. De hecho, en el capítulo “Una separación”, antes de que Gertrudis intente seducir a Brausen por última vez, el narrador considera:

Aquella tarde Gertrudis llegó al departamento antes que yo, usurpó en la cama mi posición de cadáver; y mientras avanzaba quitándome el sombrero estuve pensando que yo era ella, que no me había movido de la cama en toda la tarde [...]. (Onetti, 2016a: 157-158)

En el párrafo 2.2 se ha evidenciado la relación estrecha que se establece en *La vida breve* entre el sujeto femenino y los espacios que integran el esquema triádico de los desplazamientos de Brausen. Además, se ha subrayado cómo el proceso de desintegración de Arce se desarrolla paralelamente a la disolución del espacio de la prostituta. Los dos departamentos entre los que se mueve Brausen operan como cajas de resonancia de las mujeres que los habitan. En los dos el aire absorbe el estado de ánimo de las inquilinas, como en el caso de Gertrudis: “Y volver a casa, entrar sin mirarla y confiar en que el aire de la habitación me hará saber si ella estuvo llorando o no”. (Onetti, 2016a: 69) La alternancia de Brausen entre los dos departamentos coincide con la que se da entre dos tipologías de “aire”, es decir el que transmite la desesperación de Gertrudis y el “irresponsable” (Onetti, 2016a: 247) que caracteriza el departamento de la Queca y que crea la atmósfera de la “vida breve” de Arce. La consciencia del narrador, por lo tanto, proyecta su estado de ánimo recreando el sujeto femenino y un determinado espacio que lo expresa: es decir que ambos se constituyen como una única parte o etapa de la situación

---

<sup>38</sup> Si se extendiera esta lectura también a los otros sujetos de la novela (como Stein, Mami y Macleod), la obra se convertiría en una “metáfora de un desorden intrasíquico” en la que “aspectos ambiguos o complejos de un personaje—sujeto o conciencia central pueden repartirse en dobles que son «objetos» de las emociones del sujeto.” (Deredita, 1973: 151)

interior del narrador. En este sentido, se establece la relación entre la topología de la novela y la unidad de la consciencia. La mujer en *La vida breve* puede situarse en el mismo contexto de desdoblamiento interior del narrador que de esta forma contempla desde el exterior su estado de desesperación. Integrar al sujeto femenino en el contexto de la tematización del doble que se inscribe en *La vida breve* puede resultar excesivo en tanto que los otros yoes que explícitamente se desarrollan a partir de Brausen resultan ser Arce y Díaz Grey. Sin embargo, a partir de la cita de Rank de un pasaje de *Leyendas* (1898) de August Strindberg podría fomentarse la lectura de la mujer como “otro yo”:

Empezamos a amar a una mujer cuando depositamos en ella nuestra alma, poco a poco. Duplicamos nuestra personalidad; y la mujer amada, que antes era indiferente y neutral, comienza a adoptar el aspecto de nuestro otro yo, a convertirse en nuestro doble. (Rank, 1976: 132)

Brausen y Gertrudis parecen compartir una misma consciencia disgregada y en crisis al punto que los diálogos entre los dos se parecen a monólogos. La parte del yo que el narrador deposita en Gertrudis coincide con una de las motivaciones que Rank identifica como fundamentales en el proceso de escisión y duplicación del sujeto, es decir la del miedo a la muerte, la tanatofobia: en el proceso de desmoronamiento físico de Gertrudis, el narrador observa su propio proceso de envejecimiento y de aproximación a la muerte que se cifra en la afirmación de Brausen: “«A esta edad es cuando la vida empieza a ser una sonrisa torcida»” (Onetti, 2016a: 68) Como ya se ha comentado en el párrafo 3.2, en la obra de Onetti el proceso de decadencia del sujeto femenino se convierte en la metáfora de la caducidad de la vida, del final de todas las cosas: en la mujer el sujeto masculino recuerda sus raíces naturales, su vinculación con la tierra que dona la vida al mismo tiempo que la reclama. Esta toma de conciencia empuja a Brausen a acceder al departamento de la Queca, que se opone al imparable flujo del tiempo:

Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para

comprometerme, arrepentirme o envejecer. (Onetti, 2016a: 73)

En el “mundo loco” de la Queca los relojes no tienen agujas, reina el desorden y todo parece situarse en una dimensión suspendida, en la que nada realmente importante acontece, es un «mundo al revés» como el dibujado en los cuadros de Pieter Brueghel el Viejo. Como en las obras del pintor flamenco, el acceso al departamento de la Queca marca la entrada en el mundo del carnaval y de la experiencia amorosa y la asunción de la máscara de Brausen como “Arce”. La Queca es “la reina” de esta dimensión opuesta a la de Brausen:

[...] admiré su capacidad de ser dios para cada intrascendente, 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, 2016a: 181)

Como en el caso de Gertrudis, también la prostituta se instituye como un momento de autocontemplación del narrador, en este caso en su pasaje al estado mental de la locura.

Análogamente a Brausen, la Queca parece sufrir de una psicosis que le impone un proceso de disociación en los “ellos” que la obsesionan. Solo poco tiempo antes de su asesinato, en “El fin del mundo”, la prostituta parece descubrir la verdad sobre estas entidades que la persiguen:

« 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 » —. (Onetti, 2016a: 270)

Sin embargo, la Queca es sobre todo hermana de Arce en tanto que es solo a partir del momento de negación encarnado por este último que Brausen puede convertirse en

escritor escindiéndose en los “ellos” que pueblan el mundo de Santa María<sup>39</sup> <sup>40</sup>. Si en el sujeto de la prostituta puede leerse con un momento de contemplación del narrador de su misma locura, en ella misma se descarga en la forma de la violencia el sentido de culpa de Brausen que todavía se anida en Arce y que se configura como una no—aceptación del primer yo de los actos criminales del segundo. El “desprecio” hacia la Queca desemboca en el deseo del feminicidio, que Brausen formula explícitamente en el capítulo “El viaje”, luego del desafío a Ernesto por teléfono, acto que desencadena la ira de la prostituta: “Supe que mi odio estaba muerto, que sólo quedaba en el mundo el desprecio, que Arce o yo podíamos matarla, que todo había sido organizado para que yo la matara.” (Onetti, 2016a: 211).

### 3.2.4 La meditación sobre el suicidio

La asimilación de la Queca como “doble” o “otro yo” respecto a Arce, insta a partir del deseo del feminicidio la meditación sobre suicidio. Esta lectura encuentra su coherencia en el sistema semántico que Rank, siguiendo a Freud, asocia al tema literario del doble:

Como lo demostró Freud, esta conciencia de culpa, que tiene varias fuentes, mide, por un lado, la distancia entre el ideal del yo y la realidad lograda; por el otro, es alimentado por un poderoso temor a la muerte y crea fuertes tendencias al autocastigo, que también implican el suicidio. (Rank, 1976: 122)

---

<sup>39</sup> Es así que también se establece el paralelismo romántico entre la prostituta y el escritor consagrado por Charles Baudelaire (1821-1867) y por el Conde de Lautréamont (1846-1870). Esta asociación simbólica también caracteriza a las amigas prostitutas de Mami, es decir la inmortal Elena, Bichito y Lina Mauser que como las tres Moiras “tejen” historias de fantasmas.

<sup>40</sup> También la Queca, como Brausen, genera “ellos” a partir de una doble vida: “Pero casi nunca sé qué son; como si yo hubiera vivido dos vidas y sólo me pudiera acordar así, ¿entendés?” (Onetti, 2016a: 247)

Si el miedo a la muerte provoca la escisión del sujeto y la generación del “doble”, el tormento de la tanatofobia y del sentido de culpa por los actos criminales paradójicamente inducen al suicidio<sup>41</sup>. Además, la decisión de matar a la Queca parece desencadenarse luego del encuentro de Brausen con Raquel, la hermana menor de Gertrudis, en Montevideo. Brausen realiza el viaje con el intento de recuperar la juventud de su mujer, encarnada por la hermana. A este propósito John Deredita en “El doble en dos cuentos de Onetti” afirma en su análisis del cuento “Bienvenido Bob” (1944):

La mujer joven, aquí como en otras situaciones onettianas, encarna la juventud ante el sujeto masculino maduro; la atracción amorosa va acompañada del deseo narcisista de recuperar la propia pureza. Inés [la mujer joven] se asimiló al sujeto; como doble, en este sentido, representa la juventud de él. (Dereida, 1973: 153)

Por representar el pasado de Gertrudis, Raquel se instituye como la proyección del deseo de Brausen de recuperar su misma juventud. Sin embargo, esta vuelta al pasado está destinada al fracaso en tanto que Raquel ya no es “pura”. De hecho, cuando Brausen cuenta a Gertrudis de su viaje a Montevideo, omite un episodio en el que Raquel, junto al mostrador de un café, “con un gesto sin alegría” le “muestra los dientes antes de vomitar” (Onetti, 2016a: 230). Sucesivamente, cuando la hermana de Gertrudis visita a Brausen en su departamento, el acto de vomitar se relaciona con el embarazo de la muchacha que la “convierte en una indistinta mujer preñada, que la condenaba a disolverse en un destino ajeno.” (Onetti, 2016a: 283). La visita de Raquel se convierte en el fracaso de Brausen para realizar una huida en el pasado y ocurre pocas horas antes del asesinato de la Queca. Por otro lado, Arce, en el período que antecede el feminicidio está atormentado por el riesgo de desaparecer y sus únicas fuentes de vidas resultan ser “El dinero, la Queca,

---

<sup>41</sup> También Harriet S. Turner en *Dinámica reflexiva en dos cuentos de Onetti* (2016) identifica en la institución del doble en «Bienvenido Bob» (1944), que coincide con un reflejo o desdoblamiento del narrador, la estructura de la proyección imaginativa del suicidio.

Santa María y sus habitantes.” (Onetti, 2016a: 236)<sup>42</sup>. En la Queca Arce proyecta su deseo de anulación, de entrega a “una corriente embravecida que apaciguaba todas las preguntas” (Onetti, 2016a: 211). En el capítulo “La negativa”, Brausen ya no logra evocar el espacio de Arce, es decir “el mundo al revés” de la Queca, por lo tanto, la necesidad de reconstruir otra dimensión de desorden y de locura se proyecta en la farsa de la oficina de publicidad:

Entonces —y ya había algo de Arce en mí— inventé la Brausen Publicidad, alquilé la mitad de una oficina en calle Victoria, encargué tarjetas y papel de cartas, le robé a la Queca una fotografía donde trataban de sonreír con gracia tres sobrinos cordobeses. (Onetti, 2016a: 248)

Ahora el disfraz es el que asume Arce para volver a vivir como Brausen, convenciendo a Stein, Mami y Gertrudis a que lo llamen por teléfono cada día y repitiendo los actos rutinarios que ahora, en la dimensión de la locura, se vuelven extraños y grotescos. Con el pasar de los días, Brausen se olvida de su farsa y durante tres días de lluvia y frío que interrumpen el verano se resuelve finalmente a matar a la Queca. Sin embargo, en el capítulo “El fin del mundo” él mismo aclara:

Pero no seré yo quien lo mate; será otro, Arce, nadie. Yo era todas esas cosas que no están más, una forma personal de la melancolía, una intermitente ansiedad sin objeto,

---

<sup>42</sup> “Me inclinaba sobre los billetes, sin avaricia, como sobre un espejo que habría de reflejar mi cara, alguna vez impensadamente. [...] Lograba ver la cara de la Queca con una realidad tan asombrosa, con expresiones tan intensamente personales y nunca descubiertas, que a veces volvía al banco, a encerrarme con la caja para verla gesticular”. (Onetti, 2016a: 237) Esta descripción de fetichismo del dinero en el que Arce contempla la cara de su doble, la Queca, parece ser una cita de *El sosia* (1846) de Fiódor Dostoyevski: [...] e finalmente tirò fuori [...] un logro portafoglio verdastrò; lo aprì con precauzione e gettò uno sguardo tenero e compiaciuto nel suo comparto più interno e più nascosto. (Caprettini, 1992: 101)

crueidades apacibles y útiles para herirme y saberme vivo.  
(Onetti, 2016a: 270)

Brausen se deresponsabiliza por sus actos delegando el feminicidio a su otro yo, Arce. Por otro lado, el asesinato de la Queca reproduce una dinámica típica relacionada al sistema semántico del doble: el desdoblamiento es la condición previa al suicidio en tanto que el sujeto no es capaz de cumplir el auto—aniquilamiento directamente, sino dirigiéndolo hacia su doble odiado y temido. Brausen decide cumplir el asesinato de la Queca el día después del que la escucha llorar del otro lado de la pared<sup>43</sup> y como culminación de una secuencia de acciones prefijadas temporalmente.<sup>44</sup> Luego del encuentro con Raquel, el narrador abre el capítulo siguiente afirmando: “Se me ocurrió que no podía actuar porque me faltaban los sentimientos, la ansiedad y la esperanza, los miedos correspondientes a la expectativa de lo que iba a nacer.” (Onetti, 2016a: 290). De hecho, finalmente es Ernesto quien cumple el crimen y ya se encuentra en el departamento junto al cadáver de la Queca cuando entra Brausen. El otro proxeneta está en “mangas de camisa” como Brausen y entre los dos se establece una inmediata complicidad. Ernesto es otro desdoblamiento de Arce, es

[...] la cara blanca y húmeda, huesuda, donde la juventud era nada más que una calidad viciosa; mirarla comprendiendo que el hombre que la balanceaba con defensiva persistencia era, a la vez, otro y una parte mía: mirarla como el recuerdo, el remordimiento de un acto culpable. (Onetti, 2016a: 295)

---

<sup>43</sup> “El ruido apagado por las lágrimas, por la cortina del cabello pegada a la boca, por los nudillos mordidos” (Onetti, 2016a: 270)

<sup>44</sup> [...] hasta que me apartara, a las 21.30, del cuerpo de la Queca y empezara a respirar sonoramente, paseándome en la habitación, convertido en un hueco, en una impaciente curiosidad, a la espera de la consciencia de haberlo hecho.” (Onetti, 2016a: 278)



Arce necesita desdoblarse en Ernesto para cumplir el asesinato de la Queca, el acto suicida. Es así que se realiza la paradoja de que el miedo a la muerte de Brausen, que provoca su escisión esquizofrénica, es también la causa principal de su suicidio. La muerte de Brausen se convierte en el “despertar de un sueño”, como puede leerse en este fragmento del capítulo “Otra vez Ernesto”:

Sentí que despertaba —no de este sueño, sino de otro incomparablemente más largo, otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño— cuando lo tuve adentro [...]. Desperté de mi sueño sin felicidad ni disgusto, de pie, retrocediendo hasta tocar un muro y mirar desde allí las formas y los matices del mundo que surgió silencioso, en remolino, del caos, de la nada, y que se aquietó enseguida. (Onetti, 2016a: 294)

El auto—aniquilamiento de Brausen revela el sistema de “cajas chinas” que organiza la estructura narrativa de la novela: el sueño de Brausen— su vida paralela en el mundo loco de la Queca— se encuentra en el interior de otro sueño, el del narrador que habla de su yo en el pasado. El “despertar” de Brausen se convierte en un instante en el que el sueño— el del narrador— se contempla desde el exterior y se identifica como una señal del marco que delimita este sueño que es la vida del sujeto. De esta forma, el suicidio de Brausen se convierte en un “despertar” que se instituye como la toma de conciencia del sujeto de su estructura como ente ficticio, o como sujeto soñado, y de la reversibilidad de la muerte en una dimensión, la onírica, en la que las normas espacio—temporales se encuentran subvertidas. Esta toma de conciencia emerge explícitamente en algunas afirmaciones de Arce sucesivas al acontecimiento, como la siguiente: “[Ernesto] no es más que una parte mía; él y todos los demás han perdido su individualidad, son partes mías” (Onetti, 2016a: 302) De hecho, en el sueño, como en la ficción, el sujeto se subdivide o multiplica en distintos «roles actanciales», como los definiría Greimas, o

distintos yoes.<sup>45</sup> A este propósito, hay que incorporar un breve inciso sobre la estructura de la dimensión onírica en las obras del autor uruguayo: como bien observa Jaime Concha, los narradores onettianos se definen por prolongar a la luz del día sus sueños nocturnos creando una visión borrosa que impide cualquier distinción entre realidad y ficción, lo que a nivel formal se traduce en una confusión entre nivel de la enunciación y del enunciado<sup>46</sup>. De hecho, partir de ahora, los desdoblamientos de Brausen que antes parecían situarse en planos distintos convergen en un mismo nivel, el del sueño, o de la ficción. En el capítulo “«Paris plaisir»” el mapa de París con el que Mami se entretiene junto al viejo Levoir desborda de sus límites hasta tragarse a Mami:

Mami, como una vaca ciega, las grandes ubres flojas apoyadas en la mesa, junto al teléfono, estaría acercando la cabeza teñida de amarillo al plano de la ciudad de París, itinéraire pratique de l'étranger; [...] ella venía del Sacré—Coeur por la rue Championnet y se había detenido (aquel día, junto con el mundo, era suyo) en la Avenida de Saint Quen— [...]. (Onetti, 2016a: 305)

El mundo que antes ilusoriamente parecía ordenado y subdividido entre realidad y ficción, precipita en el caos: en el capítulo “Macbeth” Brausen reconoce en la mujer que acompaña a Stein en el bar Empire “a Gertrudis y a Raquel en la zona que iba desde la base de la nariz hasta el nacimiento del pelo; vi la boca de la muchacha de Díaz Grey [...]” (Onetti, 2016a: 312) La toma de consciencia de Arce de su estructura ficticia le permite huir junto a Ernesto a Santa María, que en “Principio de una amistad” se reconstruye en la forma de un mapa:

---

<sup>45</sup> De hecho, es a partir de la recuperación del sistema semántico relacionado con el doble que los distintos sujetos que aparecen en la novela pueden leerse como fracciones de un mismo yo, el del narrador. Sin embargo, esta lectura ha tomado en consideración solamente aquellos sujetos que manifiestan más explícitamente su relación con el motivo literario.

<sup>46</sup> Esta confusión entre los distintos niveles alcanza su forma más extrema en un autorretrato del autor en el capítulo “Primera parte de la espera”.

Empecé a dibujar el nombre de Díaz Grey, a copiarlo con letras de imprenta y precedido por las palabras *calle, avenida, parque, paseo*; levanté el plano de la ciudad que había ido construyendo alrededor del médico, alimentado con su pequeño cuerpo inmóvil junto a la ventana del consultorio; [...]. (Onetti, 2016a: 324)

El destino de los dos es el de ocupar el mismo espacio de Díaz Grey, es decir la sala con dos ventanas sobre la plaza, “sobre la iglesia, el club, la cooperativa, la farmacia, la confitería, sobre la noche de tormenta en la que se dilataba la música del conservatorio” (Onetti, 2016a: 360). Sin embargo, Díaz Grey ha muerto mucho antes, a comienzo del siglo y en otro lugar: lo que queda es una ciudad que está empezando las celebraciones del carnaval.

### 3.2.5 Díaz Grey: el doble sin pasado

La tematización del doble encarnada por Díaz Grey y la dimensión imaginaria de Santa María tienen su origen en la sugerencia de Stein a Brausen de escribir un argumento de cine que “lo alejaría de la pobreza como de una amante envejecida” (Onetti, 2016a: 21). En realidad, si Brausen gana algo por la escritura del guión, es propiamente la posibilidad de olvidarse de su “desgracia”, que él mismo ve reflejada en Gertrudis, “amante envejecida”. En contraste con lo que implica la amputación del pecho de Gertrudis, es decir el proceso de decadencia física producida por el envejecimiento, Brausen busca una salvación en la escritura, que puede devolverle una versión joven de su mujer, como él mismo afirma programáticamente en el capítulo “La salvación”:

Ella, la remota Gertrudis de Montevideo, terminaría por entrar en el consultorio de Díaz Grey; y yo mantendría el cuerpo débil del médico, administraría su pelo escaso, la línea fina y abatida de la boca para poder esconderme en él, abrir la puerta del consultorio a la Gertrudis de la fotografía. (Onetti, 2016a: 44)

La inspiración para la creación de su doble literario le viene a Brausen de una fotografía de Gertrudis joven en la que él mismo contempla su juventud perdida:

Fui a mirar, en el retrato de Gertrudis, a Montevideo y a Stein, a buscar mi juventud, el origen, recién entrevisto y todavía incomprensible, de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que había llegado a ser y me acorralaba.  
(Onetti, 2016a: 46)

El tema del retrato remite al imaginario relacionado con el doble, sobre todo por lo que pertenece a la tradición literaria del romanticismo, en la que se recupera la primitiva creencia en los poderes mágicos de las imágenes que pueden duplicar la realidad y, por lo tanto, también a los sujetos. En particular, la proyección hacia el retrato de Gertrudis del miedo de envejecer de Brausen parece reproducir la misma dinámica de desdoblamiento de *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde: también en la obra del autor inglés el sujeto principal, Dorian Gray, se desdobra proyectando el miedo a la muerte hacia su propio retrato, que envejece en lugar del joven. El retrato de Gertrudis joven sugiere a Brausen una forma de salvarse del imparable fluir del tiempo, simbolizado por la mutilación de la mujer:

[...] la misma Gertrudis bajaría del retrato para salvarme del desánimo, del clima del amor emporcado, de la Gertrudis gruesa y mutilada; vendría a guiarme la mano para escribir un nuevo principio, otro encuentro, describir un abrazo que ella iría buscando entorpecida. [...]. (Onetti, 2016a: 45)

De esta forma Santa María se convierte en un retrato de su autor, en una proyección de su deseo de no envejecer. La asimilación de la ciudad imaginaria a la dimensión gráfica

del retrato parece sugerirse en el capítulo “Carta a Stein” en el que la contemplación de un cuadro que representa una ciudad desencadena la imaginación de Brausen:

» Hay un boliche en el puerto, junto al Dick’s; la segunda sala tiene una enorme mesa redonda y un cuadro de colores oscuros. Usted pide una botella de vino tostado, especialidad de la casa; se coloca en una mesa próxima al cuadro y ve: un cielo de un azul furioso, barcos de vela cargados de fruta, palmeras y montañas, gente con trajes e ninguna época. (Onetti, 2016a: 332)

Como se ha señalado en el párrafo 3.2, el capítulo “Carta a Stein” se instituye como la autorrepresentación de la novela en su conjunto, la matriz que todo el relato explota y varía. De hecho, en el mismo capítulo de la novela se reproduce el procedimiento de creación literaria de Brausen que se desarrolla a partir de la contemplación de un “retrato” de una ciudad. Los primeros sujetos y el espacio que genera “la pluma fuente” de Brausen nacen del deseo de este último de repetir indefinidamente dos situaciones cruciales en su relación con Gertrudis, es decir el primer encuentro con ella en Montevideo y el momento antes de la amputación del pecho. En su primera visita al consultorio, Elena Sala muestra sus pechos a Díaz Grey para luego pedirle que le haga una receta y una inyección para seguir su consumo ilegal de morfina. Las dinámicas del primer encuentro se repiten indefinidamente y Elena Sala se presenta en el consultorio para que el médico le suministre siempre la misma inyección en el muslo o en la nalga. La *mise en abyme* pone de manifiesto el proceso de construcción del cuerpo de la mujer en el que se proyecta del deseo del escritor de reencontrar la juventud de Gertrudis:

[...] agrego, modifico, exagero, suprimo, atenúo la forma y el peso de sus muslos aplastados contra el asiento, y pienso en los posibles brillos de la seda y el vello, en excesivos perfumes, en la repentina y servil juventud que ella podría prestarme [...]. (Onetti, 2016a: 111).

Análogamente a Gertrudis y a la Queca, Elena Sala se construye como sujeto a partir de la proyección del punto de vista del sujeto masculino. Sin embargo, este sujeto femenino es más complejo, por lo tanto puede ser una generalización asimilarla al motivo literario del doble. *La mise en abyme* de la creación del mundo de ficción de Santa María pone de manifiesto el proceso de reelaboración de los datos de la realidad en la dimensión literaria: en este sentido, solamente la obra en su conjunto puede considerarse como el “doble” de su autor, no el sujeto particular. Díaz Grey y toda la dimensión imaginaria de Santa María nacen de la necesidad de Brausen de detener el tiempo en una determinada etapa de la existencia, la dimensión irresponsable e idealista de la juventud. Sin embargo, el proceso de duplicación literaria no actúa en compensación de este deseo y, aunque en principio Elena Sala y sus visitas parezcan satisfacerlo, pronto la ficción de Santa María se manifiesta por ser el reflejo fiel de la situación interior de su creador. En este sentido el intento de reescribir el primer encuentro con Gertrudis fracasa y Díaz Grey medita, refiriéndose a Elena Sala, sobre “la imposibilidad de entrar, conscientemente y por propia voluntad, en el mundo de la mujer” (Onetti, 2016a: 184). El mundo imaginario que, en principio, es un espacio de evasión de la inevitabilidad de la muerte empieza a su vez el proceso de deterioro, análogamente al que se da para Brausen en su metamorfosis como Arce. De hecho, luego de realizar el viaje junto a Elena Sala en busca de joven muchacho Oscar Owen, la mujer muere y Díaz Grey se introduce en el mundo criminal de tráfico de morfina. Santa María es una Buenos Aires recreada pero decrepita, y Díaz Grey es un médico cuarentón que está resignado a que “—no hay ridículo como no puede haber piedad. Ya todo eso se acabó. [...]” (Onetti, 2016a: 53). En la última etapa del viaje de Díaz Grey y Elena Sala en busca de Oscar Owen, la que coincide con el capítulo dedicado a “Los desesperados”, el discurso del obispo explica en qué sentido Santa María puede identificarse como una posibilidad de salvación para Brausen:

Porque el desesperado fuerte, aunque sufra infinitamente más, no lo exhibirá. No cree en poder creer, pero tiene la esperanza, él, desesperado, de que en algún momento imprevisible podrá enfrentar su desesperación, aislarla, verle la cara. Y esto sucederá si conviene; puede ser

destruido por este enfrentamiento, puede alcanzar la  
gracias por este medio. (Onetti, 2016a: 260)

Las palabras del obispo parecen hacer referencia al proceso de creación de Santa María, en la que Brausen ve reproducida su misma cara, la de la desesperación. Brausen se identifica con el desesperado fuerte que, en su proceso de disociación y duplicación literaria “aisla” y “enfrenta” la imposibilidad de engañar el transcurrir del tiempo y huir de la inevitabilidad de la muerte. En este sentido, Santa María y Díaz Grey constituyen el doble de Brausen, en tanto que su creación se relaciona con la necesidad de este último de descargar una parte de su yo, la tanatofobia, y el deseo de encontrar una dimensión en la que el tiempo permanezca suspendido, hacia “otro”, y de asegurarse una segunda vida después de la muerte. Resulta interesante detenerse sobre el hecho de que, paralelamente a la meditación del asesinato de la Queca, es decir a la proyección imaginativa del suicidio, Brausen decide suprimir su retrato, Santa María:

Volví a la cama, sin sueño, resuelto a suprimir a Díaz Grey aunque fuera necesario anegar la ciudad de provincia, quebrar con el puño el vidrio de aquella ventana donde él se había apoyado, en el dócil y desesperanzado principio de su historia, para contemplar sin interés la distancia que lo separaba de las barrancas. Díaz Grey estaba muerto y yo agonizaba de vejez sobre las sábanas. (Onetti, 2016a: 271-272)

La destrucción de Santa María anula el proceso de disociación de la tanatofobia que instituye el doble: el miedo a la muerte vuelve a reunirse en un único yo, el de Brausen que “agoniza de vejez sobre las sábanas”. Si bien se ha afirmado que en el proceso de reelaboración de los datos de la realidad en la ficción es la obra entera que puede asimilarse el doble de su autor y no los sujetos particulares, puede afirmarse que Díaz Grey encarna el doble—por—duplicación, es decir la repetición, reproduciendo desplazado e invertido el mismo proceso de metamorfosis de Brausen. De hecho, como pone en evidencia Ludmer, si ambas las dimensiones ficticias —la de Buenos Aires y la de Santa María — empiezan con una “visita”, los sujetos que la cumplen se encuentran

invertidos: Díaz Grey recibe la visita de Elena Sala, contrariamente a Brausen quien visita a la Queca en su departamento. El médico sabe que quien realiza la visita —Elena Sala— - está mintiéndole, mientras que en Buenos Aires es Brausen el que miente a la Queca. Esta inversión y reelaboración de las subjetividades problematiza el acto de creación literaria cuyos procedimientos constructivos coinciden con el del sueño y será objeto de una mayor profundización en el capítulo siguiente. Díaz Grey reitera el mismo proceso de distanciamiento de si mismo de Brausen, como puede observarse en este fragmento del capítulo “Tres días de otoño”: “Pienso en el doctor Díaz Grey, quieto en este lado de la mesa, éste, designable con la palabra *cuadrigenario*, arrastrado ya por la necesidad de proteger, de protegerse.” (Onetti, 2016a: 256). Análogamente al escritor, penetra en un mundo criminal, el del tráfico de morfina y abandona a “su esposa”, es decir Elena Sala<sup>47</sup>. En este proceso de disociación interior cambia su nombre en un apodo, “Degé”, el que le atribuye la muchacha joven con quien finalmente se huye a Buenos Aires. Y, sin embargo, es sobre todo a partir del viaje de Díaz Grey y Elena Sala en busca del joven Oscar Owen que se entiende más claramente la forma en la que el médico es al mismo tiempo Brausen, y otro respecto a él, instituyéndose como su doble. De hecho, el episodio es una reproducción invertida del viaje a Montevideo que Brausen realiza junto a la Queca para encontrar a la hermana de Gertrudis, Raquel.

Aquí estoy yo, [...] oyendo el ruido del agua que cae sobre una mujer desdeñable que es mi amante, que me llevará un día de estos a Montevideo para devolverme, mediante el dinero de un viejo amigo respetuoso, a los años de la juventud, a los amigos que la están custodiando, a las esquinas donde estuve contigo [...]. (Onetti, 2016a: 182)

---

<sup>47</sup> En el capítulo “Los desesperados” Brausen imagina la muerte de Elena Sala al final del viaje junto a Díaz Grey en busca de Oscar Owen. Sin embargo, sucesivamente, en el capítulo “Tres días de otoño”, Díaz Grey abandona a su mujer, Elena Sala, para la muchacha joven, la violinista. En el mundo de ficción de Santa María la muerte es un acontecimiento reversible y los sujetos que mueren se reencarnan en otros, como se profundizará en el capítulo siguiente.



Brausen cumple un viaje a su pasado destinado al fracaso, como él mismo afirmará sucesivamente en un diálogo con Gertrudis. Tampoco Elena Sala logra reencontrarse con el joven Oscar Owen cuya ausencia le provoca “Insomnios y pesadillas. Sudores fríos, la desesperación sin salida. El recuerdo que viene, y se va.” (Onetti, 2016a: 121). El médico, luego de escuchar la descripción de la “enfermedad” de Elena Sala por parte del marido de la misma “Pensó en su propia pobreza, se reconoció abandonado por la vida en aquella ciudad de provincia, hombre sin recuerdos” (Onetti, 2016a: 121). Díaz Grey no tiene un pasado, no intenta volver a vivir los años juveniles en Montevideo, no persigue indefinidamente sus recuerdos. Si en el *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe el doble se distingue del sujeto original por el susurro, el susurro de Díaz Grey es su falta de pasado, presupuesto de la resignación frente a “lo malo de la vida” que siempre da las cosas y deja de darlas, como el amor y la juventud. Esta caracterización del sujeto literario se agrieta cuando aflora el miedo del escritor por el fluir del tiempo:

El aire del local, de pronto, retrocede, se hace silencioso y desciende; desde todas partes saltan las campanas del mediodía, martillan y cantan los carillones. Camino hacia atrás hasta que choco con un reloj de pie; tembloroso, me aplico a sudar todo el miedo que acumulé, sin saberlo, desde ayer, mientras se prolonga el estrépito, mientras agonizan en mi memoria los últimos sonidos de los relojes.  
(Onetti, 2016a: 386)

Díaz Grey es al mismo tiempo Brausen y otro respecto a él, es un hombre que se encuentra en una dimensión en la que las coordenadas espacio—temporales se encuentran subvertidas y los sujetos mueren solo provisoriamente, para luego renacer. Sin embargo, en el miedo que el sonido de los relojes le provoca se distingue la huella de su creador. El intento de Brausen de someter a su doble al reencuentro con los años juveniles se enfrenta a la imposibilidad de la empresa, que se expresa en la intuición de Díaz Grey de su estructura de ente ficticio y en la disociación de su “deseo” para Elena Sala:

« La parte de mi obsesión que puedo distinguir llamándola amor no es en realidad mía, no logro reconocerme en ella, sólo me es posible representarla con palabras ajenas, comunes ». (Onetti, 2016a: 185)

Finalmente, en la última etapa de la historia del médico, que ya se ha convertido en Degé y pasa al otro lado, es decir a Buenos Aires, parece que el reencuentro con la juventud se realice en la muchacha que lo acompaña. Sin embargo, el carácter ilusorio de la conquista se expresa en una insuficiencia verbal: la joven murmura, empieza las frases, tose y se interrumpe. Siguen las palabras de Díaz Grey, que ahora se expresa en primera persona:

Todo es posible, podemos pensar; o pensar sin tristeza que nada alcanzaremos de lo posible y esta fatalidad no nos preocupa. « [...] Trato de fortalecerme repitiéndome, como una mujer, que el amor es más importante que nosotros mismos; me fortalezco imaginando las palabras sucias del mucamo que entró a cambiar las ropas de la cama. [...] intento descubrir en tus ojos la huella de la sana mirada obscena que vi una, dos horas antes; también ella me hace creer en ti. No la encuentro y no me importa porque pienso en el doctor Díaz Grey, quieto en este lado de la mesa; [...]. Un hombre de cuarenta años, al otro lado de la mesa, que abre su billetera para pagar al mozo, que perfecciona la primera coartada, que se siente, con un suave mareo, con una agradable inseguridad, de regreso a la vida. (Onetti, 2016a: 256)

La reconquista de la juventud que se vislumbra en el amor para la mujer joven y virgen es precaria e inestable. En el retrato de Díaz Grey y de Santa María Brausen contempla la cara su desgracia, es decir la imposibilidad de volver atrás, ni siquiera en la ficción.

### 3.3 El doble y la escritura literaria

En *La vida breve* la recuperación del sistema semántico relacionado con el doble se sitúa en el contexto más general de una escritura que reflexiona sobre sí misma y sobre su misma escenificación del proceso de generación de un escritor, por un lado, de un narrador, por el otro, y sobre la definición de sujeto literario. Esta estructura autorreflexiva— que caracteriza toda la producción literaria del autor uruguayo— en *La vida breve* adquiere una posición fundamental en tanto que la obra se constituye como un “esquema” o “modelo” (Ludmer, 1974: 465) del entero corpus de Onetti. Los sujetos que pueblan la novela operan, por lo tanto, también como actores de una teoría literaria, ocupando un determinado espacio que instituye una determinada perspectiva ideológica. El desdoblamiento genera la mirada desde el afuera sobre el propio yo que la escritura puede reproducir, aunque deformándolo. En este sentido, *La vida breve* también es una obra que se contempla desde afuera, es decir que se constituye como “un doble de sí misma”, por cuestionar todos sus procedimientos. Hay que considerar, además, que toda escritura literaria produce un doble del autor, así como cada lector tiene que asumir otro yo para penetrar en el mundo de la ficción. A este propósito la *mise en abyme*, que remite al procedimiento narrativo por el que una obra se reproduce a sí misma en su interior, es un recurso que pone en evidencia este proceso de desdoblamiento implícito en toda obra literaria. Brausen, cuando contempla el retrato de Gertrudis joven que lo inspira para la creación de Santa María, instituye esta perspectiva exterior sobre el propio yo desdoblado, como puede leerse en el fragmento siguiente:

Un momento más, un diminuto suceso cualquiera y la misma Gertrudis bajaría del retrato para salvarme del desánimo, del clima del amor emporcado, de la Gertrudis gruesa y mutilada; vendría a guiarme la mano para escribir un nuevo principio, otro encuentro [...]. (Onetti, 2016a: 45)

Brausen proyecta su deseo de salvarse del “desánimo” y del “clima del amor emporcado” hacia la creación de un mundo de ficción en el que las normas espacio—temporales se encuentran subvertidas y la muerte es un acontecimiento reversible. La *mise en abyme*, que se instituye como un procedimiento de fundamental importancia en *La vida breve*, pone en evidencia el carácter implícitamente dialógico del desdoblamiento y expone los mecanismos de generación de las categorías narrativas en los dos subrelatos (el de Buenos Aires y el de Santa María). En este sentido, el mismo sistema de cajas chinas que organiza la obra también permite observar el proceso de creación del sujeto literario y el cuestionamiento de la categoría de *personaje*. El análisis, por lo tanto, se abre con un enfoque sobre el sujeto literario que reflexiona sobre su misma estructura como ente de ficción. Secundariamente, traza el recorrido que Brausen y Díaz Grey tienen que cumplir para convertirse respectivamente en el escritor y el narrador de la novela.

### 3.3.1 La reflexión del sujeto literario sobre sí mismo

Brausen es un sujeto literario que reflexiona sobre sí mismo: las distintas escisiones del yo que se han analizado desde la perspectiva de la recuperación del sistema semántico relacionado con el motivo del doble, se convierten, en este sentido, en las distintas formas en las que el sujeto principal pone en cuestión su estructura como *personaje* y todas las implicaciones ideológicas que se asocian a este término. El primer capítulo de *La vida breve* se abre con una referencia al carnaval: desde el otro lado de la pared, Brausen escucha quejarse a la Queca por la ausencia de su amante, Ricardo, a un baile:

—La Gorda, pobre, estaba verde de furia. Se había perdido la noche por nosotros, y al final se fue. Era ya día claro cuando me desperté sentada en aquel sillón grandote (no sé si alcanzó a conocerlo) que teníamos en Belgrado, con la peluca caída y el ramo enorme de jazmines en el suelo. Que con el calor, y todo encerrado, parecía de veras un velorio. (Onetti, 2016a: 19)

La Queca describe un carnaval perdido al que, finalmente, no se presenta ninguno de los tres sujetos que tienen que participar (la Queca, la Gorda y Ricardo). Es también un carnaval cuya descripción se relaciona con la muerte por “la peluca caída y el ramo enorme de jazmines en el suelo”, “el calor” y el encierro y, sobre todo, la asociación con la imagen del “velorio”. Brausen de repente establece una conexión entre esta “naturaleza muerta” constituida por el carnaval y Gertrudis: “«...Y aquí va a estar Gertrudis medio muerta — pensé —, en la convalecencia, si todo va bien».” (Onetti, 2016a: 19). En el sistema semántico de la cultura carnavalesca la muerte se define como una etapa de fundamental importancia porque se pone como la condición necesaria de un sucesivo renacimiento, una renovación, o una primavera, como la que espera Brausen, aunque sea verano. El carnaval introduce “la dualidad del mundo” (Bajtín, 2003: 8), por la que una segunda vida se contrapone a una primera que se percibe como vieja y en decadencia, cuestiona las verdades y autoridades dominantes y, en este sentido, se rige sobre una estructura dialéctica. El sistema semántico de muerte—resurrección que se asocia a este fenómeno socio—cultural parece anticipar el recorrido que tiene que cumplir Brausen como sujeto literario. La operación al pecho de Gertrudis desencadena la crisis de Brausen que se extiende a su definición como sujeto que él mismo descubre ser una construcción realizada por otros y condensada en un nombre. Esta toma de consciencia de Brausen alcanza su expresión más cabal en el capítulo “La vieja guardia; los malentendidos”, luego de una conversación con Stein:

[...] éste, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea de Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas [...] nadie en realidad; un nombre, tres palabras, un diminuta idea construida mecánicamente por mi padre, sin oposiciones, para que también sus heredadas negativas continuaran sacudiendo las engreídas cabecitas aun después de la muerte. (Onetti, 2016a: 70)

En esta rebelión contra “el padre”, que mecánicamente transmite sus propias “negativas” al hijo Brausen, puede leerse una oposición del sujeto literario a su

asimilación a la categoría de *personaje*, la que remite a una concepción del yo como un todo coherente e indivisible. Detrás de lo que Hélène Cixous define como un “fetichismo del personaje” (Jackson, 1986: 83-84) se oculta una ideología que postula la equivalencia entre la lengua y la realidad y la posibilidad de representar el mundo en el texto como un simulacro. La categoría del carácter como unidad completa ha dominado en el pensamiento occidental durante siglos y encuentra en el realismo literario su formulación más reciente. Puede afirmarse, en este sentido, que el nombre de Brausen desempeña la misma función de la máscara, que tiene los atributos del signo y garantiza la unidad del rol del sujeto. Si se considera el significado de la máscara en el sistema semántico de la cultura carnalesca o cómico-popular que Mijaíl Bajtín estudia en su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1941), la misma se convierte también en un dispositivo dinámico que

[...] transmite la alegría de las sucesiones y las reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, [...] es la expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres. (Bajtín, 2003: 37)

A partir del fragmento citado, puede afirmarse que en *La vida breve* la máscara aprisiona el sujeto a la vez que se convierte en una válvula de escape para el mismo, por permitir en su alternancia el abandono temporáneo de las restricciones que se asocian a una concepción cerrada y homogénea del yo. En este sentido Brausen lleva una máscara hecha de palabras, es decir la que se constituye a partir de un determinado contexto discursivo que se relaciona con un espacio específico: como se ha observado en el párrafo sobre el sistema topológico de la novela, el 2.2, el departamento de Brausen se configura como el espacio del discurso del mundo adulto, de la integración social, de la familia y

del trabajo<sup>48</sup>. La incursión de Brausen en el departamento de la Queca inaugura el acceso a otro discurso, a otro disfraz, el de la marginación con respecto a la ideología dominante, es decir el del mundo subversivo de la criminalidad y la prostitución. Frente a la claustrofobia que provoca un cuarto en el que “el calor se apoyaba con pesadez” (Onetti, 2016a: 13), en el pasaje “al otro lado”, es decir a la habitación de la Queca, Brausen encuentra un aire distinto, una dimensión anárquica que se funda en el desorden. En este nuevo espacio, el sujeto literario que penetra en el “clima de una vida breve” (Onetti, 2016a: 73) empieza un “renacimiento”: a la fundación de un nuevo entorno material, corresponde el surgimiento de una nueva subjetividad, la de Arce. Como en la novela *En breve cárcel* (1981) de Silvia Molloy, el espacio actúa como el “contenedor” del sujeto que se constituye en el discurso y es precisamente la palabra la que articula espacio y cuerpo en la configuración de una determinada forma de subjetividad, como puede observarse en este fragmento de “Naturaleza muerta”:

Empecé a moverme sobre el piso encerado, sin ruido ni inquietud, sintiendo el contacto con una pequeña alegría a cada lento paso. Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer. (Onetti, 2016a: 73)

El espacio se convierte en “un sistema de flujos” (Jaramillo Morales, 2004: 89) con el que se relaciona el cuerpo, cuya imagen se funda en la percepción, en las sensaciones y en el movimiento. Análogamente a la función de la máscara, la cara de Arce suprime la de Brausen, como puede leerse en este fragmento del capítulo “La Tertulia”:

---

<sup>48</sup> Por lo tanto, la máscara en *La vida breve* no es tan distinta del *prósopon* de la Antigua Grecia: este término marca la equivalencia entre la máscara dramática y el rostro del ser humano, en tanto que ambos remiten a una concepción del sujeto como una construcción que se funda en “la mirada” de los otros.

Resucitaba diariamente al penetrar en el departamento de la Queca, con las manos en los bolsillos del pantalón, la cabeza exagerando una arrogancia juvenil, casi grotesca, inflada por la sonrisa de gozo [...]. (Onetti, 2016a: 173)

La tematización de un renacimiento, que se desarrolla paralelamente a la elaboración de una vía de salvación, se acompaña a la proyección imaginaria de la muerte de Gertrudis:

Fue en este periodo y el siguiente cuando se me ocurrió, vaga, sin ecos, viniendo y yéndose, la idea de matarla. Ni siquiera eso, tal vez; apenas la distracción, el juego de imaginarla muerta, desaparecida; de empujarla con un movimiento suave de la mano hasta su origen, su nacimiento, el vientre de madre, al atardecer previo a la noche que la engendraron, la nada. (Onetti, 2016a: 83)

En la cultura carnavalesca, la vuelta al “vientre de la madre” coincide con el proceso de degradación que implica la comunión con la tierra y el sucesivo renacimiento. La posibilidad del surgimiento de la nueva subjetividad de Brausen se vincula con la muerte o la separación de Gertrudis. Si el sujeto “vive” cuando se convierte en un personaje, es decir cuando adopta una estructura cerrada que no sufre los condicionamientos del tiempo, para morir tiene que cortar las amarras que lo obligan a permanecer fiel al retrato elaborado por su autor. Gertrudis, sujeto que en el párrafo 3.2 se ha identificado como doble de Brausen<sup>49</sup>, tiene un rol de fundamental importancia en este proceso. Irby afirma que “la vida breve por excelencia, *the supreme fiction*, es la que el hombre elabora en torno a la Mujer” (Irby, 1970: 458): la caracterización del sujeto masculino, o mejor, la unidad de este mismo, en la novela se constituye según una relación de dependencia estrecha con el femenino. De hecho, el espacio opresivo de la subjetividad de Brausen se

---

<sup>49</sup> En el párrafo 3.2 se ha observado que Gertrudis puede leerse como el doble de Brausen por encarnar la proyección de su desesperación o, como afirma Deredita, del “deseo [de Brausen] de recuperar su propia pureza” (Deredita, 1981: 153)



vincula a su sumisión a Gertrudis, lo que parece claro en la afirmación “[...] envidiaba a Stein por haber penetrado en Gertrudis sin quedarse prisionero” (Onetti, 2016a: 94). La separación de la mujer, por la finalización del amor o la muerte de la misma, implica el desmoronamiento de “la vida breve” y la destrucción de la máscara del sujeto masculino. En este proceso el espejo reproduce la disgregación de la unidad del sujeto, como puede leerse en el siguiente fragmento de “Naturaleza muerta”:

Subí en el ascensor, mirándome los ojos y el bigote en el espejo, pensando: ella está dormida, no va a despertar, y yo la quiero y es necesario que no olvide por un momento que sufre mucho más que yo. (Onetti, 2016a: 71)

Frente al espejo del ascensor Brausen intenta establecer una distinción entre su sufrimiento y el de Gertrudis. En el mismo capítulo, cuando Brausen entra en el departamento vacío de la Queca, el espejo del baño ya no evoca a Gertrudis sino “una mirada chata, sin curiosidad, apacible” (Onetti, 2016a: 74). El espejo, por reproducir los aspectos ocultos del sujeto, se convierte también en un dispositivo que permite observar el proceso de disgregación de la máscara de Brausen. Por otro lado, considerando el hecho de que, como afirma Caprettini en relación con el relato de Luigi Pirandello *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* (1938), la reconstrucción del yo se realiza generalmente en la actividad comunicativa y en la forma dialógica, es concretamente en el diálogo con Gertrudis que el sujeto Brausen toma conciencia de su muerte. En el capítulo “Pequeñas muerte y resurrección” Gertrudis afirma:

¿Qué nos importa llegar tarde? ¿Podemos hablar? Sí, naturalmente: podemos hablar. La confianza y la comprensión, etcétera. Pero si podemos hablar, ya no me interesa. Si yo puedo decirlo todo, todo no tiene otro destino que tu inteligencia. Si yo hablo y tú comprendes todo, no vas a entender lo que yo podría desear que entendieras [...] Parezco estar hablando a un cadáver; pero a un cadáver que puede razonar sin equivocarse. Es que se acabó el amor, Juanicho. (Onetti, 2016a: 134)

En el diálogo con Gertrudis, el sujeto literario Brausen como personaje o máscara, reflexiona sobre sí mismo y postula su fin, como puede observarse en este fragmento del capítulo “El nuevo principio”:

—Tal vez no fuera esto, Juanicho. Tal vez no se tratara del pecho que me sacaron ni de tu desamor ni del fin inevitable de todas las cosas.

— No se trata de un hombre concluido — dije—. No se trata de decadencia. Es otra cosa, es que la gente cree que está condenada a una vida, hasta la muerte. Y sólo está condenada a un alma, a una manera de ser. Se puede vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas. Tú debes estarlo sabiendo. (Onetti, 2016a: 231)

Brausen se concibe a sí mismo en tanto sujeto literario como un molde vacío que en la narración gradualmente se llena de significado: en este sentido, “puede vivir muchas vidas más o menos largas”. Los diálogos con Gertrudis se convierten en momentos de reflexiones metaliterarias de fundamental importancia para entender la ideología literaria que se instituye en *La vida breve*. También en los diálogos con la Queca, Arce reflexiona sobre sí mismo como creación literaria: los “ellos” que la prostituta le describe mostrándose “más inteligente” y que coinciden con ella misma, equivalen a “las vidas breves” de Brausen, es decir a sus distintas reencarnaciones como sujeto literario: “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” (Onetti, 2016a: 246) afirma la Queca, en uno de sus encuentros con Arce. De la misma forma, en una conversación con Elena Sala, Díaz Grey toma conciencia del carácter ilusorio de su deseo por ella. Javier Azpeitia en su “Lectura sesgada de *La vida breve*” pone en evidencia el hecho de que, en las distintas reencarnaciones de Brausen, la muerte o la separación de la mujer madura instituye la búsqueda de la juventud. De hecho, luego de la separación de Gertrudis, Arce busca el pasado de Gertrudis en la hermana de ella, Raquel, que reside en Montevideo. Sin embargo, cuando Raquel visita a Brausen en Buenos Aires, él mismo descubre que está embarazada y ya ha perdido su candor y pureza

virginal. Por lo tanto, el intento de volver al pasado de su mujer fracasa, como puede observarse a partir de las palabras de Brausen en este fragmento del capítulo “Visita de Raquel”:

La sensación repugnante y enemiga había estado brotando de la panza que le habían hecho, del feto que crecía anulándola, que tendía victoriosamente a convertirla en una indistinta mujer preñada, que la condenaba a disolverse en un destino ajeno. (Onetti, 2016a: 283)

En este sentido, la destrucción de la máscara de Brausen coincide con la separación de la mujer que ya no es virgen y pura, sino que termina con “el deseo ciego y oscuro de parir un hijo” (Aínsa, 1974: 194). El mismo proceso se reitera en la relación entre Arce y la Queca en la que se contrapone a la vida familiar y adulta, la antirreproductiva y criminal: la finalización del deseo para la prostituta marca el proceso de desmoronamiento de la máscara de Arce, que, en definitiva, es “una vía muerta”, “una prolongación de lo que Brausen ya había.” (Azpeitia, 2008). En el capítulo “La negativa” Brausen lucha para restablecer el contacto con el espacio del departamento de la prostituta y volver a ser constituirse como Arce. Sin embargo, la imposibilidad de asumir otra vez la máscara del proxeneta coincide en el final de “la vida breve” con la Queca:

Allí estaba yo, temeroso y en desconsuelo, recorriendo el cuarto con ojos lentos y cuidadosos, como si examinara a un amante que inexplicablemente hubiera dejado de desearme, como si la explicación debiera encontrarse en ella. Y entonces regresaba a mi primera teoría, aceptaba que la falla estaba en la Queca [...]. (Onetti, 2016a: 240)

Como en el caso de Brausen la muerte de la mujer, en este caso el asesinato de la Queca a manos de Ernesto, instituye la “búsqueda de la juventud”: Arce, fascinado por la juventud de Ernesto, lo sigue en su huida de la policía hasta llegar a Santa María.

Además de la vida breve como Arce, Brausen identifica en el médico de Santa María otra posibilidad de salvación y es precisamente en *la mise en abyme* de la creación de este sujeto literario que puede observarse el desdoblamiento de una novela que se mira a sí misma. La novela expone los mecanismos creativos que un sujeto de ficción, Brausen, emplea para la creación de otro, Díaz Grey. En este sentido el médico samariano repite las mismas etapas del rito de iniciación de Brausen, pero invertidas<sup>50</sup>, y en el espacio de Santa María, una “comarca construida con el revés de las preguntas” (Onetti, 2016a: 301). De hecho, Díaz Grey es, como Brausen, un sujeto prisionero de su mismo creador. También el médico toma consciencia de su esclavitud, de su falta de libre albedrío que se expresa en la forma de la desesperación y en una parodia del autor como “dios padre” (Ludmer, 2009: 126). En el capítulo “La cuenta equivocada” Díaz Grey expresa su impotencia frente a una obsesión, la por Elena Sala, que no reconoce como suya sino que atribuye a Brausen, su creador:

[...] trataba de distraerse evocando las formas y los colores de las pequeñas embarcaciones, llegaba a intuir mi existencia, a murmurar «Brausen mío» con fastidio; seleccionaba las desapasionadas preguntas que habría de plantearme si llegara a encontrarme un día. Acaso sospechaba que yo lo estaba viendo; pero, necesitado de situarme, se equivocaba buscándome en la mancha negra de las sombras en el cielo gris. (Onetti, 2016a: 184)

Díaz Grey, como se ha observado en el párrafo 3.2, encarna el doble-por-duplicación y se funda en una relación de analogía con su creador: de hecho, él también cuestiona sus orígenes como sujeto literario y se convierte en una instancia de autocontemplación de Brausen, que quiere “ser libre, ser irresponsable antes los demás” (Onetti, 2016a: 370). En cada uno de los distintos planos en los que la novela se desdobra, la mirada desde el

---

<sup>50</sup> Díaz Grey, como Brausen, se convierte en “otro”, penetrando en el mundo de la criminalidad y, contemporáneamente, abandonando a su esposa. Sin embargo, Díaz Grey cumple las mismas etapas de Brausen, pero en pequeño y al revés: Brausen abandona a su esposa, penetra en el mundo de la criminalidad y se convierte en “otro” al comienzo de su historia, mientras que Díaz Grey en el final.

exterior implica una profundización en la reflexión metaliteraria. En este sentido, Díaz Grey, como Brausen, es un sujeto literario prisionero de un padre que, en su asimilación a la figura divina, remite a una ideología literaria de matriz realista—naturalista, por la que el autor es detentor del poder, del saber, de la nominación y es “manipulador de la inmortalidad cuando el impuesto ejercicio del amor, cuando la circunstancia personal de la pasión.” (Onetti, 2016a: 189). De hecho, el médico es súcubo de su deseo por Elena Sala, de una obsesión que no reconoce como suya y que solo puede expresar con palabras ajenas: necesita a Elena Sala y está dispuesto a pagar cualquier precio para obtenerla y, sin embargo, está condenado a la insatisfacción de su anhelo en tanto que para él la mujer es un mundo inaccesible. Por lo tanto, aunque logre poseerla al final del viaje en busca de Oscar Owen, Díaz Grey sabe que para ella él es “nada más que un precario símbolo del mundo y de la relación con el mundo, inmejorable por las circunstancias, imprescindible por la dádiva.” (Onetti, 2016a: 267). Es así que, cuando muere Elena Sala, se destruye la máscara de Lagos, su marido, y no la de Díaz Grey:

Así como fue el perfecto marido en las visitas al consultorio y en las noches en las que nos reunimos en el hotel en la esquina de la plaza y subimos a saludar a Elena, sin ceder él nunca a la tentación de olvidar, sin fingir nunca que olvidaba algo de lo risible y anormal que adhiere a la condición de marido, con la misma asombrosa perfección va creando entre los árboles, apresurado e inconsolable, su personalidad de viudo. (Onetti, 2016a: 344)

En *La vida breve* “ser alguien” equivale a la asunción de una máscara hecha de palabras ajenas, como la del viudo. Por otro lado, en Buenos Aires es Brausen quien se ve a sí mismo como “gracioso y enlutado” (Onetti, 2016a: 83) por la muerte imaginaria de Gertrudis. También la muerte de Elena Sala introduce como contrapartida una búsqueda de la juventud, ahora encarnada por la joven violinista de quien el médico se enamora en la casa de Glaeson, una de las etapas del viaje en busca de Oscar Owen. De hecho, finalmente la violinista se une al grupo criminal de tráfico de morfina constituido por Lagos, Oscar Owen y Díaz Grey y que, incomprensiblemente, nace para vengar la

muerte de Elena Sala. Sin embargo, un asesinato realizado por Oscar Owen obliga al grupo a disfrazarse para confundirse en el carnaval de la ciudad y a huir de la policía. En un baile al que participan los cuatro, Lagos revela a Díaz Grey que la violinista es Elena Sala: “Mire allá, doctor, vea esa figura blanca al lado de Oscar. Ella es Elena. Nada se interrumpe, nada termina; aunque los miopes se despisten con los cambios de circunstancias y personajes.” (Onetti, 2016a: 391). Las palabras de Lagos se imponen como un momento crucial en la reflexión del sujeto literario sobre si mismo. En el párrafo 2.2 sobre el sistema topológico de la novela se ha identificado en el capítulo “Carta a Stein” la *matriz* de la novela, es decir una “escena de palabras” (Ludmer, 1975: 13) que todo el relato explota y varía. “Carta a Stein” se divide entre un suceso y un sueño, sintetizando de esta forma la estructura binaria de la obra. El “suceso” coincide con la narración de la visita de Brausen a Raquel en Montevideo que instituye un “modelo actancial”<sup>51</sup> que se repite en toda la novela. De hecho, como ya se ha comentado, en la hermana de Gertrudis Brausen busca un reencuentro con “la juventud perdida” de su mujer. Sin embargo, el intento fracasa porque Raquel ya no es “pura” por estar embarazada. En realidad, en *La vida breve* este esquema se reitera en casi todas las reencarnaciones del sujeto principal<sup>52</sup>. De hecho, Brausen abandona a Gertrudis, amante

---

<sup>51</sup> La noción de “modelo actancial” se retoma de la metodología de análisis semiótica del texto literario del lingüista francés Algirdas Julien Greimas (1917—1992). En su sistema de análisis, la pregunta por el personaje se sustituye por la de su rol y función en el relato, lo que instituye la categoría del actante (que no necesariamente se encarna en un sujeto antropomorfo). En el modelo actancial de Greimas las funciones del actante se organizan en tres direcciones: las acciones que definen a un Sujeto que trata de obtener a un Objeto; las de un Ayudante o un Oponente que colaboran o se oponen a la obtención del Objeto; y las influencias de un Destinador, que está encargado de establecer la conjunción entre el Sujeto y el Objeto, y de un Destinatario, que es quien recibe el Objeto.

<sup>52</sup> La traducción de este esquema de acciones en el “modelo actancial” de Greimas puede ser la siguiente: Brausen es un Sujeto que no logra aceptar su propio envejecimiento y su aproximación a la muerte, entonces implícitamente *desea* la Inmortalidad, su Objeto. La mujer joven se configura como un Ayudante ilusorio en la obtención de este objeto imposible de obtener. De hecho, en el pasaje de la muchacha joven a la edad madura su posición cambia de rol desde el de Ayudante hasta el de Oponente: el sujeto femenino maduro se convierte en el testigo de la imposibilidad del Sujeto de obtener su Objeto. Entonces el sujeto masculino abandona a la mujer en tanto que ésta se ha convertido en la personificación de su verdadero Oponente, el

envejecida, para penetrar como Arce en la dimensión irreal del departamento de la Queca. Sucesivamente, frente a la toma de conciencia del carácter ilusorio de esta evasión, el mismo abandona también a la prostituta para huir a Santa María junto al joven Ernesto. En la dimensión ficticia de Santa María la muerte (o el abandono) de Elena Sala permite a Díaz Grey empezar su *liaison* con la joven violinista. Es decir que, en *La vida breve*, la muerte o el alejamiento de la mujer madura es la condición necesaria para la búsqueda de la juventud. En la novela el sujeto masculino vuelve a vivir su juventud en la relación con la muchacha joven que encarna la ilusión de poder detener el tiempo o volver al pasado: de hecho, cuando empieza el inevitable proceso de envejecimiento de la mujer, para el hombre la misma se convierte en el testigo despiadado de su destino que participa del proceso universal de la disolución en la nada. Aunque Brausen logra destruir sus máscaras no logra evadir de este esquema que se reitera indefinidamente y se configura como un mapa de su misma desesperación. En la reproducción de un mismo esquema en el que el sujeto manifiesta el mismo paradigma actancial, se subvierte la noción de personaje con su carga esencialista y en su concepción pre—determinada. De hecho, como ya se ha comentado en este párrafo, la destrucción de la máscara de Brausen coincide con una rebelión a su concepción como personaje, es decir como sujeto literario en el que se activan los procesos de reconocimiento de la personalidad modelada por los mecanismos coercitivos de la sociedad. En otras palabras, Brausen se rebela a su “tipificación”, al sistema de representaciones que la tradición literaria realista le ha impuesto. Sin embargo, en la destrucción de la máscara y la asunción de otra Brausen pierde su individualidad: de hecho, este proceso pone en evidencia la repetición de los mismos actos que son lo único auténtico del sujeto pero también lo más universal, en tanto que simbolizan la condición del ser humano. En el capítulo “Los desesperados” el obispo de la Sierra desmonta con su “teoría de la desesperación” cualquier concepción de individualidad:

Cada uno es, apenas, un momento eventual; y la envilecida  
conciencia que les permite tenerse en pie sobre la  
caprichosa, desmembrada, y complaciente sensación que

---

Tiempo. El mismo modelo se reitera igual para los distintos desdoblamientos del yo o reencarnaciones de Brausen.

llaman pasado, que les permite tirar líneas para la esperanza, y la enmienda sobre lo que llaman tiempo y futuro, sólo es, aun admitiéndola, una conciencia personal. (Onetti, 2016a: 264)

A partir del discurso del obispo la desesperación de Brausen se vincula con el deseo de la inmortalidad que “no es una posibilidad humana” (Onetti, 2016a: 265) y la única forma de mantener la propia dignidad como ser humano es la de aceptar “toda y cada una de las leyes de un juego que no fue inventado para él, que no le preguntaron si quería jugar” (Onetti, 2016a: 265).

Una perspectiva de análisis que se desarrolla a partir de los predicados o de las funciones que cumple el sujeto pone en evidencia, por un lado el hecho de que Arce y Díaz Grey *son* el mismo Brausen aunque se constituyen como sujetos en contextos discursivos distintos. Por otro lado, a partir del mismo enfoque, las dos jóvenes que aparecen en la novela (Raquel y la violinista) no sustituyen a las mujeres maduras que Brausen y Díaz Grey han dejado atrás, sino que *son* ellas mismas: en la dimensión de ficción el envejecimiento o la muerte del sujeto femenino maduro marca la sustitución con su versión más joven. En este esquema que se repite los sujetos pierden su individualidad en tanto que cada uno puede ser reemplazado por otro, como bien lo explica Brausen a Raquel en “Carta a Stein”:

Esta misma sonrisa maravillada se hace inteligente y ávida a medida que le explico por qué sólo cumplimos nuestro destino en lo que tiene de inmodificable, en lo que no nos representa, en lo que puede ser cumplido por cualquier otro. (Onetti, 2016a: 335)

Es así que las distintas máscaras de Brausen se inscriben en la repetición cíclica del tiempo de la dimensión carnavalesca, que abre la novela y la cierra. Al final de la novela Lagos y Oscar Owen son apresados, mientras que Díaz Grey, disfrazado de torero, puede huir de la policía junto a la violinista. Un domingo por la tarde los dos logran pasar al otro lado, a Buenos Aires, el mismo día en el que Brausen pasa “al otro lado”, al departamento



de la Queca. El médico sanmariano del final de la novela es el Brausen del comienzo. Como decía Lagos a Díaz Grey: “Nada se interrumpe, nada termina” (Onetti, 2016a: 391).

Esta lectura de *La vida breve* ha puesto en evidencia el recorrido de un sujeto literario que cuestiona la ideología que subyace a la noción de personaje como estructura discursiva pre—existente al texto literario y como máscara inmutable y homogénea que se construye a partir de un determinado discurso social. El análisis de la alternancia de las máscaras de Brausen a partir del modelo greimasiano ha permitido acceder a un nivel más profundo en el cuestionamiento del concepto de individualidad que se da en *La vida breve*.

### 3.3.2 Los recorridos del narrador y el escritor de *La vida breve*

Otra lectura que pone en manifiesto la estructura autorreflexiva de la novela es la que centra su enfoque en la relación recíproca que se establece entre la historia de Brausen y la de Díaz Grey. Puede observarse, en los recorridos de los dos sujetos, el desdoblamiento de una obra que mira no solamente su mismo proceso de escritura, sino también las etapas que tienen que cumplir su escritor (ficticio) y su narrador para ser tales. Tanto Brausen como Díaz Grey tienen que superar determinadas pruebas para convertirse respectivamente en el escritor y en el narrador de *La vida breve*. A partir del enfoque que Ludmer adopta en su estudio *Onetti. Los procesos de construcción del relato* (1977), este doble rito de iniciación a la creación literaria puede leerse también como una teoría sobre el sujeto de la enunciación: desde esta perspectiva la novela reproduce la forma en la que un escritor genera las distintas instancias pronominales de su relato y convierte un sujeto del enunciado, Díaz Grey, en sujeto de la enunciación. En este sentido, el cambio en el espacio que instituye la máscara describe también el movimiento oscilatorio entre “la ley y la negación de la ley” (Ludmer, 2009: 117) que permite la creación literaria o el acto de narrar. El pasaje al espacio “de al lado”, momento de negación del discurso en el que se constituye el sujeto, es fundamental para que ambos los relatos — el de Buenos Aires y el de Santa María— progresen, en tanto que permite la introducción del tercer elemento que integra la instancia de la enunciación, es decir la tercera persona que marca el acceso a la dimensión de la ficción.

La necesidad de escribir de Brausen se funda en una ausencia que tiene que colmarse con las palabras, es decir la que simbólicamente está representada por la amputación del

pecho de Gertrudis. La actividad imaginativa se desencadena en el mismo día del regreso de Gertrudis y se dirige hacia el departamento de la Queca, en la reconstrucción imaginaria del sujeto de la prostituta, a la vez que encuentra un desahogo posible en la escritura del guión encargado por Stein. La primera escena que narra Brausen sobre su doble literario pone en evidencia el hecho de que detrás de las terceras personas de Díaz Grey y de Elena Sala se oculta un “yo”, Brausen, que habla a un “tú”, Gertrudis: “El médico vive allí, y de golpe entra una mujer en el consultorio. Como entraste tú y fuiste detrás de un biombo para quitarte la blusa y mostrar la cruz de oro.” (Onetti, 2016a: 22). Brausen proyecta en la ficción el diálogo imaginario con Gertrudis quien, de esta forma, se convierte en el lector implícito<sup>53</sup> del texto. La salvación de Brausen de su tristeza, de la conciencia de que “«todo está perdido»” (Onetti, 2016a: 47) coincide con un acto de entrega a su desesperación que se concretiza en la escritura de la visita de Elena Sala al consultorio de Díaz Grey. En el capítulo “Elena Sala”, se asiste al camuflaje del “yo” de Brausen en el “él” de Díaz Grey:

—Por favor, un minuto. Puede sentarse — dije sin mirarla.  
Me incliné sobre el escritorio para anotar en la libreta un nombre y una suma de dinero; después el médico, Díaz Grey, se acercó con frialdad a la mujer que no había querido sentarse. (Onetti, 2016a: 49)

Como puede observarse, la tercera persona de Díaz Grey puede volver en cualquier momento al “yo” de Brausen. De la misma forma, la *visita* de Elena Sala al consultorio está destinada a repetirse invariablemente hasta que Brausen no *visite* a su vez a la Queca en su departamento. De hecho, si la relación yo-tú subyace a todo enunciado, es necesario un tercer elemento para que se reproduzca la estructura de la enunciación: el objeto o la tercera persona. Para que el relato de Santa María progrese y se constituya como independiente es necesario que Brausen genere “eso de que se habla” en la estructura de la enunciación. Esto solo es posible por el pasaje al espacio “de al lado”, es decir por el

---

<sup>53</sup> El lector implícito se define como el intérprete ideal de un texto, una figura imaginaria que conglomera las normas de lectura que un texto postula.

proceso de escisión de Brausen en su doble Arce que se produce en la primera visita a la Queca. Mientras tanto, Brausen no logra crear el rostro del marido de Elena Sala, el “otro” respecto a la relación yo-tú:

Y aunque me era posible — apenas, sin capacidad para ir más allá, una y otra vez — arrimar a los vidrios de la puerta del consultorio un rostro cambiante y que no respondía a ninguna estatura determinada, siete u ocho caras que podían convenir al marido, Díaz Grey dejó de interesarse. (Onetti, 2016a: 78)

El desplazamiento en el espacio marca el cambio de discurso y Brausen se deconstruye como sistema de signos y se reconstituye como Arce en el contexto discursivo de la criminalidad y la prostitución, convirtiéndose en proxeneta. La penetración en el mundo “loco” de la Queca produce otra relación yo-tú, la que se establece entre la prostituta (la Queca) y el macró (Arce) y que se reproduce en la dimensión criminal de Elena Sala y Lagos. La tercera persona, como puede observarse en el siguiente fragmento, se asocia a una dimensión de inaccesibilidad y amenaza:

» No hay que burlarse de Lagos, medicucho; es más complejo, más inteligente, más difícil. Miente siempre, miente tanto, que sólo podrá llegar a saber quién es si le toca morir a solas. Y ya ni siquiera miente para mí; lo hace porque tiene miedo, porque está viejo, porque cada Lagos que inventa es una posibilidad. [...]». (Onetti, 2016a: 123)

Los pronombres expresan claramente la ideología literaria que postula *La vida breve*. De hecho, a partir del cambio de espacio y del surgimiento de Arce, empiezan a aparecer en ambos relatos otros sujetos que se interponen en el diálogo yo-tú, como “los ellos” que obsesionan a la Queca y el mismo Ernesto. En Santa María la aparición del marido de Elena Sala se asocia de inmediato a la figura del joven Oscar Owen. Todos estos sujetos “narrados” se sitúan en una dimensión en la que reina el desorden, la locura y la marginación porque nacen por el acceso de Brausen a un determinado espacio, el

departamento de Arce, que coincide con una etapa del proceso dialéctico que marca la producción de la ficción. El acceso de Brausen al departamento de la Queca describe el movimiento oscilatorio “entre la ley y su negación” (Ludmer, 2009: 117) que permite la creación de la ficción: es decir que, en *La vida breve* se instituye una ideología literaria por la que solamente en el movimiento simultáneo de afirmación y cuestionamiento de un determinado sistema de ideas es posible el acto de narrar (y, por lo tanto, el de escribir). Esta misma ambivalencia es también un rasgo definitorio del concepto de mensaje estético y autorreflexivo según Umberto Eco:

En el mensaje estético sucede lo que sucedía en el argumento de la tragedia, según las reglas de la poética de Aristóteles: el argumento ha de procurar que suceda alguna cosa que nos sorprenda, que vaya más allá de lo previsible y que sea *parà tèn doxan* (contrario a la opinión común); pero para que este acontecimiento sea aceptado e integrado, hace falta que reúna algunas condiciones de credibilidad, a pesar de ser ficticio; debe ser verosímil, debe ser *katà tò eikòs*. (Eco, 1986: 123)

El texto literario, por lo tanto, tiene que reproducir el mismo movimiento del escritor y del narrador, es decir crear una “rajadura” en el sistema de ideas de la opinión común, al mismo tiempo que reunir las condiciones de credibilidad de los acontecimientos narrados. Esta estructura dialéctica puede vincularse también con la relación que se establece entre el texto y la lengua: la escritura trabaja con la lengua creándola y recreándola según una lógica de destrucción y construcción, de olvido y de fijación de la tradición. El acto literario produce el extrañamiento a partir de una desautomatización de las leyes combinatorias con las que la lengua organiza la realidad: en este sentido, la creación literaria redefine y modifica la forma de pensar el mundo. El departamento de la Queca instituye una determinada posición en el discurso a partir de la figura de la prostituta: de hecho, en ella a la vez que se condensa una red de reminiscencias romántico—simbolistas, se introduce la posición de marginalidad que, en la fundación de

una determinada perspectiva, permite el cuestionamiento de una ideología dominante. La equivalencia entre el escritor y la prostituta puede basarse en esta posición de distanciamiento frente a la sociedad, pero también en el hecho de que ambos tienen que “prostituirse”, vendiendo algo que nace la propia intimidad, como “el placer” y los “sueños”. Desde esta perspectiva el desdoblamiento del sujeto instituye los dos polos de esta oscilación: Brausen encarna la afirmación de un determinado sistema de ideas, mientras que Arce su negación. Las etapas que cumple Brausen para convertirse en escritor pueden situarse también en el contexto de “un rito de iniciación” (Ludmer, 2009: 114) invertido, por el que Brausen se separa de “la madre” como los salvajes, pero no para integrarse en las leyes sociales, sino para violarlas. La tematización del abandono de la madre se identifica con la representación redundante del desmoronamiento del cuerpo de la mujer<sup>54</sup> y se relaciona con una determinada concepción de la creación literaria basada en la paternidad simbólica que implica la escisión del sujeto masculino y se contrapone a la reproducción (mimética) femenina. Desde otro orden de ideas, la separación de la madre también puede leerse como el alejamiento de la familia, del entorno social y hasta de la propia genealogía, como puede observarse en una reflexión de Brausen en “Pequeñas muerte y resurrección”:

« Más allá de mi padre y mi abuelo desconocido, hasta el inimaginable principio detrás de mi lomo, atravesando terrores y las breves formas de la esperanza, sangres y placentas; yo aquí muerto, cúspide momentánea y última de una teoría de Brausenes muertos». (Onetti, 2016a: 133)

Para que pueda escribir, Brausen tiene que morir como sujeto para dejar lugar a Arce. Como ya se ha observado, el acceso de Brausen al espacio de al lado coincide con la asunción de la máscara que, según Julia Kristeva, se configura como “la posibilidad del paso desde el nivel de la enunciación hasta el nivel del enunciado y, por lo tanto elimina la distinción entre los dos niveles y destruye persona y tiempo [...]” (Martínez,

---

<sup>54</sup> Desde la amputación del pecho de Gertrudis hasta la “topografía del cuerpo femenino decrepito” (Ludmer, 2009: 111) que es la primera parte del capítulo “Naturaleza muerta”.

1990: 527). De hecho, Brausen, asumiendo la máscara de Arce, pasa al nivel del enunciado, mientras que este último se convierte en sujeto de la enunciación: es el asesinato de la Queca que marca la asunción del yo por parte del macró, mientras que Brausen se confina a la tercera persona: “[...] pensaba en Juan María Brausen, iba uniendo imágenes resbaladizas para reconstruirlo, lo sentía próximo, amable e incomprensible, recordé que lo mismo había sentido de mi padre.” (Onetti, 2016a: 356) reflexiona Arce, una vez que ha alcanzado Santa María con Ernesto. Sin embargo, poco tiempo después Arce delata a Ernesto, el asesino de la Queca: la policía viendo acercarse Arce asume: “—Usted es el otro — dijo el hombre —. Entonces, usted es Brausen.” (Onetti, 2016a: 370). La policía identifica en Arce Brausen, es decir el acto criminal por el que la tercera persona se ha convertido en sujeto de la enunciación, confinando de esta forma el yo a la dimensión lejana e “incomprensible” de la tercera persona. En este sentido, la delación de Ernesto se convierte en una auto—entrega de Arce a la policía. En este acto se cifra la dinámica de la simultánea “aceptación y negación de la ley” sobre la que se rige la creación literaria: la transformación de Arce en la primera persona y de Brausen en la tercera es un proceso “ilegal” que tiene que ser sancionado. De esta forma, Brausen vuelve a reconocer la ley a partir de su misma negación, encarnada por Arce. En *La vida breve* se describe el movimiento oscilatorio que un sujeto, Brausen, tiene que cumplir para convertirse en escritor, a partir de una determinada ley en la que el mismo se constituye, pasando por su negación, por la que se convierte momentáneamente en tercera persona, para terminar con una reafirmación del orden que tiene el valor de una síntesis dialéctica. En la ideología literaria de Onetti la escritura se realiza siempre a partir de “una vuelta al orden” desde la que se reconstruye el pasado “criminal” del escritor: la generación de la tercera persona, es decir de la ficción, que impide que el relato se transforme en una repetición monótona de la vida del autor, implica un momentáneo auto—aniquilamiento del yo.

El recorrido del escritor, que tiene que “hacerse otro” para generar el sujeto del enunciado y luego volver a ser él mismo para realizar el acto de la escritura, se reitera en forma invertida en el pasaje de Díaz Grey desde sujeto del enunciado hasta sujeto de la

enunciación. Para culminar como narrador Díaz Grey abandona a su familia<sup>55</sup>, se distancia de sí mismo y segrega a su doble, “Degé”. Solamente como consecuencia de este rito de iniciación, Díaz Grey puede asumir el yo una vez que se ha reinstalado en el orden. Por otro lado, los sujetos que en la novela no logran reproducir el mismo movimiento dialéctico de oscilación entre la negación y afirmación de una misma ley permanecen confinados en la tercera persona, como es el caso de Lagos y Oscar Owen. En este rito de iniciación paralelo, el pasaje al yo de Díaz Grey tiene por trasfondo el carnaval que introduce la lógica de la inversión y del “mundo al revés”: Lagos, Oscar Owen, el médico y la violinista tienen que huir de la policía por un asesinato y deciden llevar unos disfraces para confundirse en la multitud de la ciudad. Oscar Owen, que ha realizado el crimen y ha provocado la persecución de la policía, lleva un disfraz de alabardero, mientras que Lagos se convierte en el rey del carnaval, el MOMO. Sin embargo, este último, que es el sujeto narrado por excelencia y, por lo tanto, le está negada cualquier forma de reflexividad, es también “Yo, el rey” (Onetti, 2016a: 383). En el proceso de inversión del carnaval, la tercera persona, el marido de Elena Sala, puede disfrazarse de sujeto de la enunciación. Por otro lado, en la elección del disfraz de la violinista parece ocultarse una alusión a su relación amorosa con Díaz Grey considerando el comentario de Lagos: “— ¿Pero dónde está su traje? Señorita. Supo elegir, muy original, de muy buen gusto. Y no es un disfraz, es un traje de verdad. Es un secreto.— Me mira y guiña un ojo.” (Onetti, 2016a: 376). De hecho, la inversión de roles que implica el carnaval es temporánea y solamente Díaz Grey, disfrazado de torero, y la joven violinista, una bailarina, pueden alejarse tranquilos y sin huir de la policía. En esta separación de la pareja respecto al resto del grupo puede leerse una distinción entre los sujetos que pueden asumir el yo y narrar y los que permanecen “otros” y fracasan en su empresa de salvación. La posibilidad de narrar de Díaz Grey depende de la relación con la muchacha virgen e incontaminada que se convierte en su “musa”. Como comenta Fernando Aínsa, “En la obra de Juan Carlos Onetti, el amor aparece justamente como esa única forma de acción que hace posible la ruptura de una esencial condición marginal de sus héroes” (Aínsa, 1974: 190). El médico sanmariano colma la falta de Brausen escritor,

---

<sup>55</sup> En “Tres días de otoño”, en una proyección de un año en el futuro de la ficción de Santa María, Brausen imagina que Díaz Grey abandona a su esposa Elena Sala para huir con la joven violinista.

el amor, que en las obras de Onetti se asocia a una concepción idealizada de la mujer joven. En este sentido, Díaz Grey contrapone su “vuelta a la vida” con la violinista, que se expresa en la asunción del yo, a la muerte de Brausen, que se relaciona con la finalización del amor por Gertrudis. En esta simetría, puede leerse una distinción entre los roles del escritor y del narrador: el primero escribe porque *le falta* algo, el segundo narra a partir de algo que *tiene* y le falta al escritor.

Esta relación de balance recíproco entre las dos categorías literarias se reproduce en forma simbólica en el pecho izquierdo que la muchacha ofrece a Díaz Grey y que se contrapone a la ablación de mama de Gertrudis: la escritura de Brausen intenta colmar una ausencia en adhesión a la misma lógica que lleva a escribir a la mayoría de los sujetos—escritores onettianos y que puede resumirse en la fórmula “lo que desaparece en la realidad, reaparece en palabras”. Finalmente, es a la violinista que Díaz Grey se dirige en su relato cuando asume el yo: si en el capítulo “El señor Albano” el médico se dirige a la muchacha tratándola de “usted”, en “Tres días de otoño” nace otra relación yo-tú, la que instituye la vida breve del médico como “Degé”:

Te quiero y no digo nada, reproduzco los movimientos de tus dedos al acariciarme la mano, intento descubrir en tus ojos la huella de la sana mirada obscena que vi una, dos horas antes; también ella me fortifica, me hace creer en ti. (Onetti, 2016a: 256)

Una vez que ha vuelto al orden trasladándose a Buenos Aires, el médico de Santa María cuenta a la joven violinista su pasado como involucrado en el tráfico de morfina y la forma en la que se ha convertido en el narrador de *La vida breve*. Como ya se ha señalado en el párrafo 3.2, en Onetti el diálogo con la mujer pone en evidencia la dimensión interior del sujeto masculino: en este sentido, Díaz Grey dirigiéndose a la muchacha investiga en su pasado como un detective. A partir de la superposición de otro tipo de saber, el de la investigación, a la figura del médico, puede leerse una parodia del paradigma del narrador realista—naturalista: el médico, como este último, es detentor de un saber que penetra en la vida íntima de sus pacientes (o personajes) y que expone como



una verdad incuestionable. Sin embargo, Díaz Grey no adhiere a su papel pedagógico por suministrar ilegalmente morfina a Elena Sala y por dedicarse sucesivamente al tráfico de droga. Además, su reconstrucción de los hechos del pasado es tan borrosa y ambigua que parece no alcanzar una verdad. La percepción de la realidad de Díaz Grey se postula como distorsionada a partir de los vidrios del consultorio que filtran su visión y, como bien observa Foffani, del humo de cigarrillo que se “estira” antes sus ojos y “hace incomprensible toda actividad que se mire” (Linares, 2013).

## Conclusiones

En este estudio se ha puesto en evidencia cómo el proceso de la duplicación se sitúa en el contexto de una obra que se observa casi obsesivamente en sus procedimientos constructivos y en su formulación de una determinada ideología literaria. Según John Deredita “el ejemplo más complejo y más autorreflexivo del doble onettiano está en este juego de espejos y de planos cortantes de realidad y arte que es *La vida breve*” (Deredita, 1973: 152). De hecho, como se ha podido observar, el concepto de doble abarca planos distintos, pero no por eso ajenos entre sí. El desdoblamiento permite el distanciamiento que genera la mirada crítica, el auto—análisis y la dialéctica con el propio yo. Esta actitud se proyecta indefinidamente en la obra según un sistema de cajas chinas por el que cada elemento se cuestiona a sí mismo: a partir de la obra en su integridad, pasando por cada una de las categorías narrativas (escritor, narrador y personaje) para terminar en la lengua que, como bien evidencia Turner, “mientras cuenta, saborea y lame lo contado, creando una paradójica dinámica autorreferencial” (Turner, 1986: 647). En este sentido los sujetos principales (Brausen y Díaz Grey) tematizan el distanciamiento crítico de la novela: Brausen se desdobra en dos yoes distintos cuestionando la definición de personaje y, como se ha observado en el párrafo 4.3, en las distintas máscaras que asume puede leerse una reflexión sobre la forma en la que el sujeto literario puede evadirse de la constelación de signos que un determinado discurso le asigna. Por otro lado, en el proceso de distanciamiento de sí mismo de Brausen (que se repite invertido para Díaz Grey) la novela reflexiona sobre la posibilidad de escribir y de narrar. En el proceso de metamorfosis de Brausen en Arce *La vida breve* reflexiona sobre sus mismas condiciones de nacimiento: el surgimiento de la antítesis de Brausen describe el movimiento oscilatorio entre un sistema de ideas y su negación que marca la producción de la ficción.

*La vida breve* es una obra clave en el corpus onettiano en tanto que en ésta se escenifica un “mito personal del escritor” (Ludmer, 1974: 465) y se introducen escenas, personajes y motivos con los que las obras sucesivas vuelven a “jugar” pero sin la misma abertura hacia el lector de esta novela. La estructura autorreflexiva de *La vida breve* puede leerse como la de una novela que ejerce una auto—crítica literaria por la que el acto de escritura se desarrolla paralelamente al de la lectura y del comentario, sobre todo si se relaciona este proceso con la estrella polar de la generación a la que pertenece Onetti, es decir el programa de regeneración de la crítica nacional. En este contexto, la *mise en abyme*, un recurso que Maximiliano Linares asocia a la ristra de motivos barrocos que atraviesa la

novela, pone de manifiesto el proceso de duplicación del autor en su obra y subraya una determinada concepción de la escritura: es a partir de una ausencia que los sujetos onettianos empiezan a narrar o a escribir. Como se ha observado en el capítulo sobre el contexto ideológico del autor, el 1.2, en Onetti la invención literaria se impone como una “fatalidad creadora” que actúa en compensación del ansia de comunicación del sujeto. Desde este punto de vista la literatura se convierte en el resultado de la proyección de la situación interior del sujeto y, por lo tanto, en el doble de su autor. En *La vida breve* la ausencia que empuja a Brausen a escribir y que se encuentra simbolizada por el pecho cortado de Gertrudis puede leerse desde distintas perspectivas. Esta lectura ha identificado en el trauma de Brausen por la ablación de mama de la mujer el miedo al envejecimiento y a la muerte y la necesidad de recuperar la juventud y la pureza en la creación de un mundo de ficción. Como observa Jaime Concha en “Nacimiento y textura de sus personajes” (2012), el sujeto onettiano se define constantemente a partir de la conciencia, o mejor de una toma de conciencia, que excluye desde el principio la configuración realista del personaje como entidad preexistente, frente a un nacimiento se da ante los mismos ojos del lector. Sin embargo, aunque en las obras de Onetti se intente llevar a cabo un “entierro de la estética realista”<sup>56</sup> que se ha interpretado también como un intento de establecer una relación de autonomía entre el espacio literario y el mundo real, el mundo de ficción del autor uruguayo no prescinde de la dimensión social de su contexto de producción. La escritura de Onetti está saturada de sujetos que se sitúan en una dimensión de marginación y degradación, como los pobres, la prostituta, la loca y la misma figura del escritor. Se trata de sujetos que la dimensión urbana ha rechazado en tanto que no han podido o querido homologarse en el nuevo sistema de relaciones que las masas de las grandes ciudades generan. En este sentido, la ficción de Onetti identifica en los sujetos marginales la mirada autocrítica que la misma sociedad produce, es decir la dinámica por la que cualquier imposición de una ley implica la generación de su propia negación. Como se ha comentado en el párrafo 4.3, el movimiento oscilatorio entre “la afirmación de una ley y su negación” es el que permite la creación de la ficción y es lo

---

<sup>56</sup> Sobre todo en la *nouvelle Para una tumba sin nombre* (1959) en la que las distintas versiones sobre la historia de la muchacha pobre, Rita, y el chivo, se anulan entre sí e impiden llegar a una verdad definitiva. El entierro de Rita se convierte así en el del realismo que se subvierte en su credo fundamental.

que empuja Brausen a convertirse en su doble Arce, su negación, para que el relato de Santa María progrese y se vuelva independiente de su creador. Sin embargo, en la producción literaria de Onetti la exclusión de la sociedad también se asimila a la mirada auténtica sobre la existencia: los sujetos más “integrados” en la dimensión urbana se pierden, se despersonalizan, se convierten en tantos “macleods”, es decir tantos jefes de Brausen que pierden las coordenadas de su propia existencia y no se dan cuenta de la inminencia de la muerte. El mundo que crea Brausen parte de una perspectiva de soledad y de abandono de una ley, y el miedo de envejecer y la voluntad de volver a ser joven desembocan en una meditación sobre la condición humana y su imposibilidad de trascender a un orden superior divino. La concepción de una escritura “auténtica” y “sincera” que se cifra en la frase de Eladio Linacero “Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo” (Onetti, 1965: 7) puede explicar entonces una producción literaria que se desdobra y que cuestiona sus posibilidades expresivas en relación con la condición del ser humano. Por otro lado, hay que considerar también que la narrativa de Onetti se sitúa en el contexto productivo de una tradición literaria anquilosada e inactual por fundarse en el pueblo y sus seres humildes y por basarse en la repetición de un mismo esquema consagrado por escritores uruguayos como Francisco Espínola y Juan José Morosoli. Como señala Rodríguez Monegal “Quienes frecuenten esos narradores pueden creer que el Uruguay es un país de atardeceres pueblerinos, habitados por seres de dos dimensiones, felices en su pureza, en su inocencia, en su festejada monotonía.” (Rodríguez Monegal, 1966: 192). Frente a los sujetos bidimensionales de la tradición campesina, Onetti en su narrativa interroga el sistema complejo de la interioridad del ciudadano rioplatense a la vez que parodia las formas costumbristas de narración y de construcción del personaje. A partir de la conciencia de sujetos que prolongan el sueño nocturno hasta la dimensión de la cotidianidad, los límites entre realidad y ficción se borran y los personajes dejan de integrarse en la sociedad en el interior de un determinado grupo. Los sujetos onettianos soñando evaden de las máscaras que les atribuye su entorno social, viven en una dimensión propia que los excluye de la comunicación con el otro. En este sentido, en *La vida breve* puede leerse también un proceso de generación del “indiferente moral” a partir de la disgregación de la máscara de Brausen que, cayendo, manifiesta la inutilidad de cualquier expectativa en la vida frente a la inminencia de la muerte. En *La vida breve* no solamente se escenifica la generación del mundo ficción de

Santa María, sede más habitual de los cuentos y novelas sucesivas de Onetti, sino también que se instituye una perspectiva sobre el mundo, la del narrador Díaz Grey, el indiferente moral que reconstruye los hechos a partir de su mirada gris y resignada.

## Bibliografía

## Obras:

- Camus, A., (1947). *Il mito di Sisifo*, Milano, Italia: Bompiani
- Onetti, J. C., (1965). *El pozo, seguido de Origen de un novelista y de una generación literaria*, Uruguay, Montevideo: Arca.
- Onetti, J.C., (2016a). *La vida breve*, Barcelona, España, Editorial Debolsillo.
- Onetti, J. C., (2016b). *Juntacadáveres*, Barcelona, España, Editorial Debolsillo.
- Onetti, J. C., (2016c). *El astillero*, Barcelona, España, Editorial Debolsillo.
- Onetti, J. C., (2017). *Triste come lei*, Roma, Italia, Edizioni Sur.

## Bibliografía crítica:

- Aínsa, F., (1970). *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Uruguay, Editorial Alfa.
- Aínsa, F. (1974). “El amor como búsqueda imposible de la perfección”. *Cuadernos hispanoamericanos*, (292-294), pp. 190-208.
- Aínsa, F. (1974). “El amor como búsqueda imposible de la perfección”. *Cuadernos hispanoamericanos*, (292-294), pp. 190-208.
- Aínsa, F., (1 febrero de 2009). “Del yo al nosotros: las fronteras esfuminadas del narrador en la obra de Juan Carlos Onetti”, *Alpha*, (14), p. 93-108.
- Alazraki. J., (2001), “¿Qué es lo neofantástico?”. En D. Roas. (Ed.), *Teorías de lo fantástico*, (pp. 265-282). Madrid, España: Arco Libros.



- Astrada, C., (1949). “El existencialismo, filosofía de nuestra época”. En L.J. Guerrero. (Ed.), *Actas del primer congreso nacional de filosofía* (pp. 349-358). Buenos Aires, Argentina: Universidad nacional de Cuyo.
- Azpeitia, J., (2008). “La claustrofilia y la sacralización de la mujer. Una lectura sesgada de *La vida breve*”, Madrid: *Instituto Cervantes*. (<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/acerca/azpeitia.htm>).
- Baker, A. F., (1974). “Las vidas breves de Juan Carlos Onetti”. *Cuadernos hispanoamericanos*, (292-294), pp. 151-170.
- Barranechea, A.M., (1984). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Argentina: Centro editor de América Latina.
- Benedetti, M., (1969). *Literatura uruguaya: siglo XX*, Montevideo, Uruguay: Editorial Alfa.
- Benedetti, M., (1974). “La aventura del hombre”. En J. Ruffinelli. (Ed.), *Onetti* (pp. 21-75). Montevideo, Uruguay: Biblioteca de Marcha.
- Bolaños Villalobos, I., Cerdas Ramírez, G. y Ramírez Acosta, J., (2013). “El doble y tres relatos de Julio Cortázar”. *Letras* (54), pp. 51-69.
- Castillo, F., (1974). “Noción del desarraigo en Juan Carlos Onetti”. *Cuadernos hispanoamericanos*, (292-294), pp. 236-238.
- Concha, J., (1973). “Conciencia y subjetividad en «El Pozo»" de J.C. Onetti. En J. Ruffinelli. (Ed.), *Onetti* (pp. 76-119). Montevideo, Uruguay: Biblioteca de Marcha.

- Concha, J., (2012). “Nacimiento y textura de sus personajes”. En R. Corral. (Ed.), *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje al centenario de su nacimiento (1909-2009)* (pp. 113-130). México D.F., México: El Colegio de México.
- Curiel Defossé, F., (2012). “Burdeles en pugna: *Juntacadáveres* y *La casa verde*”. En R. Corral. (Ed.), *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje al centenario de su nacimiento (1909-2009)*, (235-251). México D.F., México: El Colegio de México.
- Dellepiane, Á. P., (1974). “El humor negro y lo grotesco en Juan Carlos Onetti”. *Cuadernos hispanoamericanos*, (292-294), pp. 239-256.
- Deredita, J., (1973). “El doble en dos cuentos de Onetti”. En E. Pupo-Walker. (Ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica* (pp. 150-164). Madrid, España: Editorial Castalia.
- Deredita, J., (1974). “El lenguaje de la desintegración: Notas sobre «El astillero»”. En J. Ruffinelli. (Ed.), *Onetti* (pp. 220-237).
- Deredita, J., (1980). “El viento habla con repeticiones”. *Texto crítico*, pp. 65-69.
- Embeita, M. (1974). “«El pozo» y «La vida breve»: paralelismo e interpretación”. En J.A. Maravall. (Ed.), *Cuadernos hispanoamericanos*, (292-294), pp. 383-393.
- Eyzaguirre, L., (1980). “Santa María: privado mundo imaginario de Onetti”. *Texto crítico*, pp. 195-202.
- Ferro, R., (2001). *Juan Carlos Onetti: La vida breve*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Edicial.
- Ferro, R. (2006). “La fundación de la ciudad por la escritura en la narrativa de Juan Carlos Onetti”. América: Cahiers du CRICCAL. Volumen (1), pp. 105-114.

- Foffani, E., (2012). “Los funerales del realismo. *Para una tumba sin nombre* de Juan Carlos Onetti”. En R. Corral (Ed.). *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)* (187-215). México D.F., México: El colegio de México.
- Hiriart, R., (1974). “Apuntes sobre los «cuentos» de Juan Carlos Onetti”. *Cuadernos hispanoamericanos* (292-294), pp. 297-310.
- Irby, J. E., (1970). “Aspectos formales de La vida breve de Juan Carlos Onetti”. En Carlos H. Magis (Ed.), *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas* (pp. 453-460). México D.F., México: El Colegio De México.
- Komi, C., (2009). *Recorridos urbanos: la Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, Madrid, España: Iberoamericana Vervuert.
- Linares, M., (2011). “La posta de los narradores o el arte de narrar en J.C. Onetti”. *Caracol*, (2), pp. 267-290.
- Linares, M. (2013). “Barroco y vitalismo en la construcción de un espacio imaginario: *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti”. *Henciclopedia*, (1). Recuperado de <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Linares%20Maximiliano/Barrocoy vitalismo.htm>. Cons. 15/01/19.
- Linares, M., (2014). “Lo onettiano en los bordes del realismo mágico”. *Inmediaciones*, Volumen 9 (9), pp. 15-40.
- Lubelski, A., (2009). *Onetti y el otro*, (Tesis de maestría). Universidad Hebrea de Jerusalén, Jerusalén.
- Ludmer, J., (1974). “«La vida breve» entre la lengua y el texto”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. (292-294), pp. 465-479.

- Ludmer, J., (2009). *Onetti. Los procedimientos de construcción del relato*, Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia Editora.
- Martín López, R., (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* (Tesis doctoral). Universidad autónoma de Barcelona, España.
- Martínez, E. M., (1990, abril-junio). “La escritura / lectura del (de lo) otro en los textos de Onetti y Molloy”. *Revista iberoamericana*. Volumen LVI, (151), pp. 523-532.
- Mattalia, S., (2012). “Onetti: una ética de la angustia”. En R. Corral. (Ed.), *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje al centenario de su nacimiento (1909-2009)* (pp.89-110). México D.F., México: El Colegio de México.
- Molina, J.M., (1982). *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*, Fráncfort del Meno; Berna, Alemania: Peter Lang.
- Porzecanski, T., (2012). “Dilemas de la identidad y construcción de “lo masculino” en “El posible Baldi””. En R. Corral (Ed.). *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)* (131-146). México D.F., México: México: El colegio de México.
- Rama, Á., (1965). “Origen de un novelista y de una generación literaria”. En J. C. Onetti, *El Pozo*. Montevideo, Uruguay: Arca.
- Regazzoni, S., (2002). “El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares”. En A. de Toro y S. Regazzoni (Eds.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares* (pp. 157-169). Madrid, España: Vervuert.
- Saer, J.J., (26 de noviembre de 2000). “La rebeldía del derrotado”. En *Clarín*. pp. 1-7.

- Saer, J.J., (13 de junio de 2004). Un cuadro apasionado y viviente. La nación. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/609524-un-cuadro-apasionado-y-viviente>
- Turner, H. S., (1986). “Dinámica reflexiva en dos cuentos de Onetti.” En A.D. Kossoff, J. Amor, R.H. Kossoff, G.W. Ribbans. (Ed.), *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*. (pp. 645-652). Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- Vargas Llosa, M., (2008). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid, España, Editorial Alfaguara.
- Verani, H., (1974). “Dos ensayos en torno a dos novelas de Onetti”. En *Cuadernos hispanoamericanos* (292-294), pp. 408-464.
- Verani, H., (1989). “Onetti y el palimpsesto de la memoria”. En S. Neumeister. (Ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*. (725-732). Berlín, Alemania: Vervuert.
- Yurkievich, S., (1974). “El hueco voraz de Onetti”. *Cuadernos hispanoamericanos*. (292-94), pp. 535-539.

#### Bibliografía general:

- Bajtín, M., (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, España: Alianza Editorial.

- Bertoni, F., (1996). *Il testo a quattro mani*, Firenze, Italia: La Nuova Italia Editrice Scandicci.
- Camilot, L.M, (2016). “El lenguaje de los mitos: una revisión idealista de la función simbólica como método de aproximación a la realidad”. *Akados*, 2, (27), pp. 61—75.
- Caprettini, G.P., (1992). *Semiologia del racconto*, Bari, Italia: Biblioteca di Cultura Moderna Laterza.
- Copes, A. y Canteros, A. G. (2015). “Operatividad de las categorías analíticas para el relato: validación y desmantelamiento en la narrativa actual”. Recuperado de [http://www.celarg.org/int/arch\\_public/canterosopescc2015.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/canterosopescc2015.pdf). Cons. 12/01/19.
- Eco, U., (1973). *Segno*, Milano, Italia: Isedi.
- Eco, U., (1986). *La estructura ausente*, Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Filinich, M. I., (1998). *Enunciación*, Buenos Aires, Argentina: Editorial universitaria de Buenos Aires.
- Frontisi-Ducroux, F., (1991). “Senza maschera né specchio: l’uomo greco e i suoi doppi”. En M. Bettini (Ed.). *La maschera, il doppio e il ritratto* (131-157). Siena, Italia: Laterza.
- Fusillo, M. (1998). *L’altro e lo stesso*, Scandicci (Firenze), Italia: La Nuova Italia Editrice.
- Gastaldello, D., (2016). *Algidas Julien Greimas*, Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL.
- Genette, G., (1976). *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Italia: Editorial Giulio Einaudi.

- Guidorizzi, G., (1991). “Lo specchio e la mente: un sistema di intersezioni”. En M. Bettini (Ed.), *La maschera, il doppio e il ritratto* (31-45). Siena, Italia: Laterza.
- Hawthorn, J., (1983). *Multiple personality and the Disintegration of Literary Character*, London, England: Edward Arnold Publisher.
- Jackson, R., (1986). *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Argentina: Catálogos Editora.
- Jaramillo Morales, A., (2005). Espacio, cuerpo y palabra en la novela *En breve cárcel* de Silvia Molloy. *Universitas Humanística*, 59(59). Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9506>.
- Marchese, A., (1983). *L'officina del racconto: semiotica della narrativa*, Milano, Italia: Mondadori.
- Pucci, G., (1991). “La statua, la maschera, il segno”. En M. Bettini (Ed.). *La maschera, il doppio, e il ritratto* (107-129). Siena, Italia: Laterza.
- Rama, Á., (1972). *La generación crítica (1939-1969)*, Montevideo, Uruguay, Editorial Arca.
- Rank, O., (1976). *El doble*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones Orion.
- Roda, V., (1991). *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Italia: Società editrice il Mulino.
- Rodríguez Monegal, E., (1966). *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Uruguay, Editorial Alfa.
- Todorov, T., (1981). *Introducción a la literatura fantástica*, México D.F., México: Premia editora de libros.

- Tymms, R., (1949). *Doubles in literary psychology*, Cambridge, Great Britain, Bowes & Bowes.
- Verón, E., (1993). *La semiosis social*, Barcelona, España: Gedisa editorial.
- Verón, E., (2004). *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, España: Gedisa editorial.



