

La Vida Breve como huida del tiempo

La vida breve fue escrita en 1950. Afirma Emir Rodríguez Monegal que «esta novela cierra un ciclo documental abierto por *El pozo*, diez años antes»¹. En efecto, todas y cada una de las obras de Onetti, a lo largo de esa década, poseen esa atmósfera cargada de subjetividad que en *El pozo* hacía decir a su protagonista: «Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad, la noche me rodea, se cumple como un rito, y yo nada tengo que ver con ella»². Y este Brausen de L. V. B. es también eso: un hombre solitario que, ante el fracaso del amor que daba sentido a su vida y al producirse el derrumbe de su escala de valores, intenta escapar, pero no para evitar la vida, sino para aprehenderla.

La dramaticidad de esta novela está en que cierra un ciclo con la confesión de una imposibilidad: el hombre no puede confundirse con el mundo. A partir de su impotencia, Brausen intenta otros caminos: asumir otra vida, ya en la realidad, ya en la ficción. Pero esas vías están signadas, desde su inicio, por el fracaso. Porque crear no puede ser una solución para quien piensa «... con atenuada desesperación en la inutilidad de las palabras, en la insuperable torpeza con que las manejamos»³. Detentar otra personalidad, la de Arce, tiene las limitaciones del «yo», la «esencia», el «modo de ser», que permanece.

¹ Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *Narradores de esta América*, Ed. Alfa, Montevideo, 1962.

² Angel RAMA, *Origen de un novelista y de una generación literaria*, acompañando la edición de *El Pozo*, Ed. Calicanto, Buenos Aires, 1977. Considera a esta novela como piedra angular de la nueva estética que surge: «... la narrativa uruguaya ingresa en las formas modernas cultivadas por la literatura europea desde la primera postguerra».

³ Las citas de *La vida breve* corresponden a la edición de Sudamericana, Buenos Aires, 1971 (p. 192, cap. 6, 2.ª parte).

Y aunque Brausen ingrese en el mundo de «la vida breve», el de la Queca, sólo lo hará parcialmente.

NIVEL DE LA HISTORIA

Hemos considerado, en esta gran metáfora de la soledad que es L. V. B., el curso de la historia a través de los núcleos narrativos que la articulan. Distinguimos en este nivel tres hilos narrativos, que designaremos como:

a) *Historia de Brausen:*

1. *Percepción:* Brausen escucha vivir a la Queca en el departamento vecino.
2. *Reflexión:* Se concentra en la operación a que ha sido sometida Gertrudis.
3. *Creación:* Imagina un argumento de cine (dificultosamente).
4. *Huida:* De Gertrudis; 4'-charlas con Stein; 4''-tertulias con Mami y Stein.
5. *Deseo de matar:* (Obsesivo) a Gertrudis-Consecuente compra de un revólver.
6. *Visita:* Se introduce en el departamento de Queca (atmósfera de «la vida breve»).
7. *Disolución:* Del vínculo con su mujer, que marcha a Temperley.
8. *Encuentro:* Se presenta ante la Queca, adoptando un nombre y una personalidad falsos. (Comienzo de la historia c.)
9. *Pérdida del empleo.*
10. *Regreso:* A Montevideo; encuentro con Raquel.
11. *Simulación:* Instala una empresa fantasma, la «Brausen Publicidad», en cuya oficina simula trabajar (la comparte con un tal Onetti).
12. *Revelación:* Se sincera con Stein.

Es importante señalar que la característica fundamental de Brausen como personaje (desde el punto de vista de sus acciones) es su inactividad. Por ello hemos señalado más bien hitos narrativos que núcleos

generadores de acción. Paradójicamente su acción básica —y la más creativa— es yacer en su lecho, «... con la boca llena de pastillas de menta», mientras imagina sus otras vidas y asiste a su paulatina disolución.

b) *Historia de Díaz Grey:*

1. *Encuentro:* Visita de Elena Salas a su consultorio de Santa María. 1': con el Sr. Lagos, marido de Elena.
2. *Búsqueda:* Del Inglés, Oscar Owen, por parte de Elena y Díaz Grey. 2': Díaz Grey desea matar a Elena. 2'': búsqueda de Oscar en casa de los Gleason. 2''': encuentro: conocimiento de Annie, la violinista. 2''': entrevista con el obispo.
3. *Suicidio:* De Elena.
4. *¿Venganza u homenaje?:* Díaz Grey se suma al grupo formado por Lagos, Owen y Annie Gleason, para conseguir morfina en Buenos Aires.
5. *Huida:* Del grupo, vestidos con disfraces de carnaval.
6. *Final incierto:* Ambigüedad acerca de la captura de Díaz Grey y de Annie.

c) *Historia de Arce:*

1. *Iniciación:* Brausen adquiere la personalidad de Arce en su primera visita a la Queca y entabla una relación amorosa con ella.
2. *Golpiza:* Arce es golpeado por Ernesto, amante de la Queca, que lo arroja fuera del departamento.
3. *Degradación:* Se produce un paulatino proceso de degradación moral de Arce: adviene su «creciente placer en golpear a la Queca».
4. *Deseo:* De Arce de matar a la Queca.
5. *Asesinato:* De la Queca, cumplimentado por Ernesto.
6. *¿Venganza o ayuda?:* Si bien Arce ayuda a Ernesto a escapar, deja en el departamento una nota que señala la culpabilidad de Ernesto.

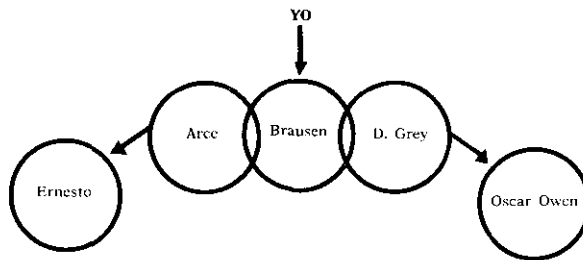
7. *Huida*: Arce acompaña y dirige la huida de Ernesto hacia Santa María.
9. *Final incierto*: Ambigüedad acerca de la captura de Arce y Ernesto.

Ahora bien, si buscamos en L. V. B. la articulación de secuencias con una relación causal, veremos que ella no opera o es muy débil. Por ejemplo: 1. En las secuencias señaladas advertimos que los tres actores sienten deseos de matar a sus respectivas mujeres, y en los tres casos estos deseos no producen el efecto esperado, sino que se desvían: en el caso de Brausen, la separación de Gertrudis torna innecesaria esta acción; en el de Arce, la Queca es asesinada por Ernesto; en el de D. Grey, Elena se suicida. 2. La génesis de la creación de la historia de Díaz Grey está sujeta a hechos fortuitos, originada por varias microsecuencias: en la empresa le han solicitado a Brausen un argumento de cine; el uso de la morfina durante el post-operatorio de su mujer le sugiere el tema del posible argumento; el médico de Gertrudis, paternal y bondadoso, da la base para la creación de Díaz Grey. Y una vez iniciada esta historia operan numerosas digresiones. Como lo es la repetición de la escena del encuentro, motivada por la dificultad que plantea la creación de Lagos (historia b); la búsqueda del Inglés, por su parte, desemboca en la entrevista con el Obispo y su largo discurso acerca de las diferentes clases de hombres desesperados. 3. Otra secuencia débilmente articulada es la aventura de D. Grey con una mujer desconocida en Buenos Aires. Esta aventura será rescatada al final por D. Grey, quien identifica a esa muchacha con Annie Gleason; pero no porque ella lo fuese, sino porque necesita creer en un futuro, «... porque todo esto que vivimos juntos, toda esta intimidad que ella desconoce, sólo podrá seguir valiendo para mí si mantengo el usted, si no la nombro, si no permito el nacimiento de una nueva intimidad que hará desaparecer la anterior» (p. 259, cap. 15, 2.^a parte). 4. La presentación de Juntacadáveres, María Bonita, y un grupo de hombres en el bar de Santa María. Allí se han refugiado Arce y Ernesto. La funcionalidad de esta historia se recobra al final del cap. 16, cuando uno de esos hombres intenta atraparlos. Pero la escena queda totalmente fuera de contexto si no se la integra en la totalidad de la producción de Juan Carlos Onetti, y si no se la compara con la escena que cierra a *Juntacadáveres*, que acaecerá catorce años más tarde.

Por otra parte, si cotejamos las distintas cualificaciones que recaen sobre los personajes, veremos que las similitudes abundan: 1. Brausen/Arce y Díaz Grey poseen un aspecto físico y moral equivalente: hombres de estatura mediana, pelo escaso, vistos por sus mujeres como

comprensivos y bondadosos. 2. Las mujeres ostentan rasgos comunes: son corpulentas, de caderas anchas, andar pausado, incluidas Mami y Annie. Elena posee un medallón, Gertrudis un crucifijo, la Queca una medallita, Mami un camafeo, destacados enfáticamente en todos los casos. Y, exceptuando a la Queca que los detesta, todas ellas sienten piedad hacia sus hombres. 3. Se compara a MacLeod, patrón de Brausen, con el dueño del hotel (al que se alude como patrón) en que se alojan Díaz Grey y Elena (cap. I, 2.^a parte). 4. Ernesto y Oscar Owen, que se constituyen en oponentes de las historia b-y c-, son descriptos igualmente como jóvenes, viriles y puros.

Claro, estas similitudes no son casuales. La distinción de estas tres esferas de acción sirve al análisis para desentrañar la trama argumental y organizarla, pero no podemos perder de vista que se trata de tres alter ego del narrador. O, para decirlo con la terminología de Greimás, de varios «actores» para un mismo «actante». En el cap. 20 de la 2.^a parte, Brausen visita a Gertrudis en Temperley. El diálogo que entablan sintetiza la intencionalidad de la novela: «... Es otra cosa, dice Brausen, 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» (p. 173). Y esta «alma» —«... Quisiera escribir la historia de un alma», dice Eladio Linacero en *El pozo*— es lo que se mantiene como nexo entre las tres historias, la que las imbrica y les otorga coherencia; y es la que permanece a pesar de la disolución de Brausen:



Las intersecciones de los círculos darían cuenta de los fragmentos del discurso en los que los tres personajes aparecen como protagonistas del mismo suceso: «... Entretanto, yo casi no trabajaba y existía apenas, era Arce en las regulares borracheras con la Queca..., era Díaz Grey, escribiéndolo o pensándolo, asombrado aquí de mi poder y de la riqueza de la vida» (p. 143, cap. 22, 1.^a parte); «... Yo, el puente entre Brausen y Arce, necesitaba estar solo...» (p. 185, cap. 5, 2.^a parte).

En cuanto a la relación Ernesto/Arce y Oscar/Díaz Grey, son indicadores de mecanismos proyectivos de la identidad alcanzada en la

ficción: en el caso de Arce, la vemos nacer para justificar su huida a Santa María: «... tengo que saber sin dudas que él [Ernesto] no es más que una parte mía, enferma, que puede matarme y a la que es necesario cuidar» (p. 227, cap. 11, 2.^a parte). En Díaz Grey implica la confesión de su incapacidad para la acción: «... comprendo ahora que era yo quien debía avanzar por el camino con zapatos de baile, a grandes pasos, la cabeza erguida, como si sólo la resolución me empujara el sombrero hacia la nuca. Yo, quieto, perniabierto, mirando desde arriba a este puerco que fingía dormir» (p. 167, cap. 1, 2.^a parte).

En esta novela las acciones de los personajes no tienen mayor importancia, no interesa tanto el «hacer» como el «ser». En este sentido, L. V. B. se incorpora a la tradición narrativa, que a partir de Proust signará el siglo xx. Las acciones, débilmente justificadas en el plano funcional, y estas digresiones, atomizantes, cobrarán sentido pleno en los niveles actancial y narrativo. En *La vida breve* no sucede nada, si tomamos el suceder en su sentido estricto: lo importante es que Juan María Brausen, que se va esfumando a lo largo de la historia, ve como única salvación posible la de vivir otras vidas, las busca e intenta confundirse con ellas. Juntamente con esas vidas, simultáneas en el tiempo del relato e imbricadas en su narración, las acciones también van perdiendo coherencia: las empresas que Brausen/Arce y Díaz Grey se proponen tienen, a medida que progresa la novela, menor consistencia. Ellos también se van erosionando, hasta desembocar en territorios inciertos: como ríos que se pierden en la llanura y de los que no se puede precisar su fin.

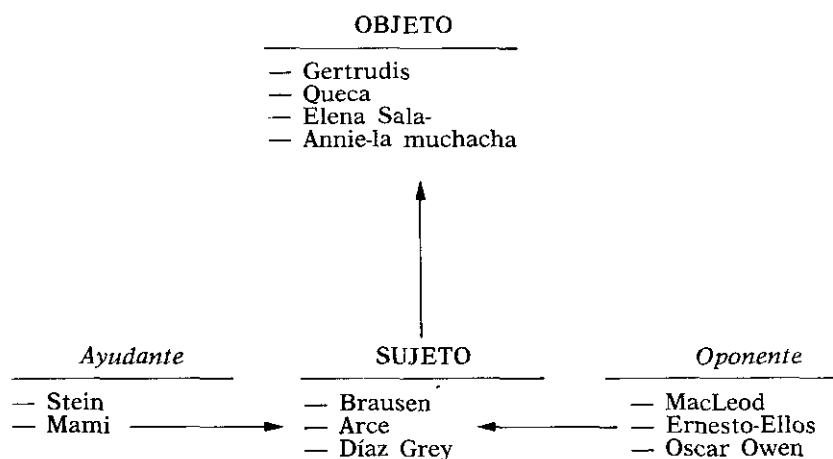
Si consideramos temáticamente a estas historias, vemos que se orientan en un ámbito que va desde el fracaso a la huida, en sus diferentes manifestaciones: puede tratarse de la muerte del amor, de la pérdida del trabajo, de la pérdida de la juventud (fracaso); de la creación de una nueva vida, de la inauguración de una vida de ficción, del internarse en los laberintos del pasado para recuperarlo (huida) (historia a). En la historia de Díaz Grey el fracaso es fundamentalmente profesional y la huida puede consistir en la «invención» de Elena o la «recuperación» de Annie. En la de Arce, la huida lleva al mundo de «la vida breve» a la degradación, a la prostitución, al escándalo; el fracaso se da con la muerte de la Queca⁴. Pero estas enumeraciones temáticas no dan cuenta de la multiplicidad de matices temáticos de la novela; proporcionan solamente información acerca de los núcleos de significación que alcanzan a los personajes centrales. Vemos que en las historias b) y c) se repite el esquema básico de a), con una reiteración en el eje del Deseo: Búsqueda del Amor, Fracaso del Amor (por muerte o desaparición del personaje femenino) y Venganza. Esta ven-

⁴ María IZQUIERDO ROJO, *La narrativa de Juan C. Onetti*, Fac. de Filo. y Letras de Oviedo, 1973. Tesis doctoral (extracto).

ganza aparece, en ambos casos, ambigua. La constante tensión entre el «hacer»: huidas disparatadas, y el «ser», o sea, la íntima convicción de la existencia en tanto que absurdo, orienta al texto hacia la dilusión del accionar.

ACTANTES

Tomando como punto de partida la estructura funcional, las cualificaciones similares y la distribución temática, y siguiendo a Greimas⁵, proponemos la siguiente distribución actancial, que identifica dentro de un mismo rol a los «actores», ya señalados:



Sin embargo, esta distribución actancial está hecha a partir de las acciones específicas de los actores, por lo tanto este cuadro se convierte en provisorio y nos servirá de base para una distribución definitiva, en la que se contemplarán no los roles individuales y sus posibilidades de agrupación, sino el sentido de las acciones generales de estos personajes. (Ver *La Vida Breve como huida del tiempo*).

EL DISCURSO

Juan María Brausen narra en primera persona. Al asumir la personalidad de Arce, configura un segundo rol, que protagoniza acciones

⁵ A. J. GREIMAS, *Semántica estructural*, Ed. Gredos, Madrid, 1971.

diferentes, para el que también utiliza la primera persona gramatical. En la historia de Díaz Grey el uso de la primera y la tercera persona es alternante. La historia de Miriam (Mami) es referida por Stein, relacionándose con la novela mediante la inserción (relato dentro del relato). En este caso se trata de sucesos acaecidos en el pasado, evocadores de la juventud de ambos, su posterior encuentro e inicio de la relación amorosa que perdura en el presente de la novela.

En el relato de Brausen se intercalan los monólogos interiores de Gertrudis, y en el de Díaz Grey los de Elena Sala.

La historia del médico, que fuera imaginada en un principio para un argumento de cine, a medida que progresa el relato va adquiriendo mayor autonomía, hasta imponerse en el último capítulo y poner fin a la novela. Fruto de la imaginación de Brausen, las vidas de sus personajes se contaminan de sus rasgos y a la inversa, en doble juego de influencias que parten de lo real hacia lo imaginado y viceversa.

La imposibilidad de escribir el argumento, las dificultades en la creación del marido de Elena, su empecinamiento para no perder la esperanza depositada en sus huidas, tensionan el relato, que se caracteriza por un frecuente desandar lo ya concebido: Brausen, insatisfecho y obsesivo en su creación, volverá al comienzo, al preciso instante en que Elena Sala, creada a partir de la proyección de rasgos de Gertrudis, hace su primera entrada en el consultorio del médico. Este procedimiento otorga a lo narrado un relieve particular: sugiere el repetido ensayo de una puesta en escena, teatral o cinematográfica. Y en ese ir y venir, el grado de acercamiento del narrador —Brausen— variará constantemente: en ocasiones, aparece por debajo de lo que va contando, intercala en la narración sus propios pensamientos; en otras, cesa bruscamente de contarla, y entonces prevalece el punto de vista de Díaz Grey, lo suficientemente fuerte como para apoderarse de la escena y hacer uso de la primera persona.

Es decir, que el uso de diferentes grados de acercamiento del narrador con respecto a lo narrado, la alternancia de una tercera persona gramatical, omnisciente, y una primera persona, que subjetiviza lo narrado, son los recursos utilizados para desarrollar la historia de Díaz Grey, para sugerir la tensión entre la «realidad» narrativa (la de Brausen) y la de su fantasía (mundo de Díaz Grey y Santa María). Tensión que se resolverá, al final de la novela, cuando los personajes de carne y hueso, por decirlo de algún modo, huyen a la ciudad imaginada, Santa María; y los de ficción se presentan en Buenos Aires. Por otra parte, resulta significativo que el último capítulo de la novela pertenezca por completo a Díaz Grey y sus cómplices: la ficción se ha impuesto a la «realidad», y la finalidad del procedimiento consiste en desdibujar los límites entre lo real y lo imaginado.

Brausen/Arce es abandonado en el capítulo 16 de la 2.^a parte, con un final abierto que sugiere al lector al menos dos posibilidades: la fuga o la detención de Brausen/Arce y Ernesto. Así, la historia del médico de Santa María, imaginaria en cada una de sus particularidades, desde los seres que la pueblan hasta la fantápolis en la que aquélla tiene lugar, prevalece al final de la novela. Se ha producido la inversión, en el interior de la novela, del sitio tradicionalmente asignado a realidad y fantasía (correlatos de una convención literaria, realista, a la cual se ataca desde el texto).

Descubrimos, entonces, la intervención de un narrador anterior a los personajes, cuya omnisciencia puede recién ahora apreciarse. Dice Lagos en el último capítulo: «... Nada se interpone, nada termina; aunque los miopes se despisten con los cambios de circunstancias y personajes», y antes había afirmado: «... Mire hacia allá, doctor, vea esa figura blanca al lado de Oscar. [Annie Gleason] Ella es Elena». Es decir, todas las historias son la misma historia, en la disolución (Arce), en la permutación (Díaz Grey), Brausen revelará su «naturaleza», y así su existencia de hombre gris « en la legión de hombrecitos que pueblan las calles de las grandes ciudades», cobrará significado.

La disolución de Brausen arrastrará consigo a los demás personajes y a los espacios que enmarcan las acciones. Desaparece el personaje como prótagonista (héroe) del relato novelesco tradicional.

Adquiere así sentido la dispersión de rasgos comunes a distintos personajes, las preguntas que corresponden al monólogo de uno y que son contestadas en los de otros. Los monólogos se integran en uno solo, configurando una larga reflexión colectiva sobre el sentido de la existencia.

Sintetizando: reconocemos como los principales recursos narrativos de esta novela los siguientes: 1) Explicitación de la génesis de la creación de la historia de Díaz Grey y de las dificultades en la creación de la figura de Lagos, que lleva a la repetición de escenas y situaciones y sugiere las dificultades propias de toda creación artística. 2) Reiteración de situaciones, descripciones, frases hechas que caracterizan a determinados personajes: por ejemplo, la frase «Mundo loco» sirve para identificar a la Queca y a su escala de valores. 3) Digresiones atomizantes, que apartan al relato de sus cauces narrativos previstos. 4) Libertad del narrador para introducirse en la «piel», y por tanto, hacer suyas las acciones de otros personajes. 5) Imbricación, en los primeros capítulos, de los diferentes hilos narrativos; procedimiento que luego se atenúa, dando lugar a la alternancia. 6) Tensión producida por el hecho de que progresivamente se esfuman los límites dentro de lo real-real y lo real-imaginado, dentro de

la novela. 7) Tensión producida por el uso constante de un monólogo interior cuestionador que —unas veces en Díaz Grey, otras en Arce, pero sobre todo en Brausen— va poniendo en duda, al comentar irónica, negativamente, la realidad narrativa, las acciones de los otros personajes. Hasta llegar a cuestionar la efectividad de la novela misma.

El proceso de descripción de los caracteres es moroso y continuo; van adquiriendo mayor relieve ciertas características en un relato plagado de indicios que remiten a diferentes niveles. Destacan la adjetivación y las formas modales, cuya carga subjetiva nos remite a la perspectiva del narrador.

En Brausen las autodescripciones peyorativas son abundantes: «hombrecito pequeño y tímido», «casado con la única mujer que seduje o me sedujo a mí», «hombrecito confundido con la legión de hombrecitos a los que fue prometido el reino de los cielos». Asceta por su incapacidad de apasionarse, su realidad es una «sucesión de pequeñas muertes cotidianas». El proceso de disolución, que ya hemos mencionado, tiene su correlato en el nivel narrativo. Las descripciones de Brausen se endurecen en el proceso de toma de conciencia de su propia pequeñez; luego se atenúan hasta desaparecer —por su introducción en las otras vidas— y se convierte en la mera «representación de un viejo significado».

Con relación al ambiente laboral en el que se desenvuelve, sus actos son repetidos, «gastados». Se ve a sí mismo transformado en «un cretino jovial, animoso, sonriente y locuaz», totalmente distante del Brausen íntimo. La constante tensión entre el «ser» y el «parecer» será la característica narrativa que instaura la reflexión sobre el significado de los actos humanos, reflexión que privilegia el relato. El uso de la adjetivación despectiva, minimizadora, el tono desencantado, condenan el presente del personaje y las actividades en las que éste se siente atrapado. La descripción despiadada y original de ese mundo de ejecutivos, de relaciones casi exclusivamente comerciales, se expresa estéticamente con la cosificación de las personas: «Esperaré cuartos y mitades de horas a que Pérez, cigarrillos; Fernández, hojas de afeitar, y González, yerba, quieran recibirme.»

Como contrapartida de este mundo —de apariencia sonriente, de fondo pútrido, enfermo— el mundo de la vida breve, el de la prostitución, la abyección, el escándalo, se le presenta a Brausen como verdadero: «... admiraba en la Queca su capacidad para dar significado a cada instante de su sucia vida...» Para integrarse a él, Brausen/Arce debe alimentar un ritual: beber el «aire» de la habitación. «... Me bastó separar los dientes para que acudiera y me llenara...»; «... creí descifrar todos los enigmas anteriores de mi vida, para poder reunir las minúsculas sensaciones cotidianas y poder obtener con ellas la respuesta».

EL ESPACIO

FRACASO	— En el amor	— Departamento de Brausen y Gertrudis
		— Casa en Temperley
Buenos Aires	— En el trabajo	— Oficina de la empresa publicitaria

HUIDA	— Creación de una nueva vida (Arce)	— Departamento de Queca
		— Buenos Aires
	— Creación de una vida de ficción (Díaz Grey)	— Santa María
— Buenos Aires		
	— Recuperación del pasado (recuerdos)	— Montevideo

Como lo muestra el esquema, el espacio es el soporte de las acciones de los personajes. Pero no es un espacio ascético, un mero escenario; se subjetiviza, se convierte en depósito y espejo de la problemática existencial de los personajes. Por ello su funcionalidad es conducida por los ejes temáticos de la novela. La descripción lírica en la que aparecen fusionados el tiempo (atmosférico) y el estado de ánimo de Brausen, en la casa de Temperley, es memorable (v. cap. 2, 2.^a parte: «El nuevo principio»). Aquí la riqueza de la adjetivación, la fuerza de las palabras escogidas, el juego de antítesis: «muerta exaltación»; la subjetividad que se concentra en los elementos contextuales: «el rencoroso ruido del agua»; son indicadores de la riqueza expresiva de la novela.

Las calles, los cafés, la gente en Buenos Aires, delatan un paisaje urbano conformado por luces, edificios, muchedumbres «apretadas». Espacio que luego cambiará de signo, desrealizándose, permitiendo que en él se instalen Díaz Grey y sus entes de ficción.

En el departamento de la Queca la disposición de los objetos, la imagen del desorden, es exaltada como símbolo de un tiempo y de un mundo: «... Contemplé el desorden reflejado en las maderas unidas, horizontales, pintadas de blanco...» (p. 55, «Naturaleza muerta»). «... Había una faja caída y arrugada entre la puerta del balcón y la mesa; alguna ropa de mujer colgaba de una silla..., una botella de Chianti envuelta en paja, entre frutas, paquetes de cigarrillos llenos o aplastados...» Es interesante el recurso de animización del aire del departamento, cuya aspiración permitirá a Brausen su conversión en

Arce: «... Aspiré el aire hasta que sentí que se me cerraba la garganta y que mi cuerpo entero quería abandonarse a los sollozos...», «... Esperé hasta serenarme y entonces el aire del departamento vacío me dio una sensación de calma, me llenó con un particular, amistoso silencio».

Santa María, ciudad imaginaria, ciudad símbolo, antítesis del mundo urbano, creación que a fuer de arremeter contra lo «real» de la novela terminará imponiéndose, existiendo. Reúne los elementos propios de una pequeña ciudad ribereña del Río de la Plata, y, aunque sin localización precisa, estará siempre entre «el río y la colonia suiza».

Montevideo, por su parte, aparece en aras de la evocación de los personajes que necesitan del pasado y de su espacialización para rescatar la esperanza, la ilusión de su juventud lejana. Y París es, también, terreno de la evocación, símbolo de la juventud de Mami; a partir de la contemplación del plano de la ciudad, Mami describe en detalle sus calles (cap. 11, 2.^a parte).

LA VIDA BREVE COMO HUIDA DEL TIEMPO

Una lectura horizontal del texto revelará una cronología de la historia, casi lineal, con rupturas que se deben a la evocación del pasado, y con la superposición de tiempos paralelos o simultáneos a la historia de Brausen.

Una lectura vertical, que atraviese los hilos de la trama, permite concretar tres momentos del relato: 1) El presente de la novela se construye a partir de la operación de Gertrudis, que desencadena la trama. 2) Hay un tiempo anterior, que se recupera y que determina el presente (relación causal). Es la adolescencia, centrada en la rememoración de una Gertrudis fresca, joven, que asiste al Liceo Francés. Recupera a Raquel, su hermana, su prolongación y eco, que en el presente de la novela aparece con el mismo desgaste. Comprende también a Stein, en los tiempos triunfales de su militancia en «el Partido», imbuido de ideales revolucionarios que ahora ceden lugar a su inserción, a su integración en los mecanismos instituidos por la sociedad, cuyas relaciones establecen el entorno en el que se sitúa el ahora de la narración: Buenos Aires, la agencia de publicidad, en la que Stein es el superior jerárquico de Brausen. También se extiende a la relación de Stein y Mami: su viaje a París, el progresivo envejecimiento de ambos y el refugio en las tertulias guiñolescas, en casa de ella, en las que las viejas prostitutas aparecen como viejas máscaras, como marionetas en desuso. 3) Creemos que la huida de Brausen

tiene como sentido último el de la huida del tiempo: la búsqueda de un instante, de un presente eterno, donde no tengan cabida ni el desgaste cotidiano, ni la rutina, ni la monotonía. El tiempo, ese inexorable destructor, erosionador de toda empresa humana, y el intento de escapar a su acción, generan los temas centrales (el fracaso y la huida) que organizan las acciones de los actores en una sola acción. Y reúnen la dispersión de indicios y digresiones, que inundan el relato.

«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», dirá Brausen al tomar contacto con el mundo de la Queca (cap. 7, p. 56, 1.^a parte). Ese «clima» es el que Brausen busca con denuedo para «salvarse»: salvación que advendrá de algún modo. Surgirá de la vida aún posible, de la ficción literaria, del pasado: «... la mujer de al lado, Queca, entraría de golpe, cantando, escoltada por un hombre con voz de bajo. Cualquiera cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo. O tal vez la salvación bajaría del retrato de Gertrudis en Montevideo, tantos años antes...» (p. 33, cap. 4, 1.^a parte).

En el capítulo 10, «Los mediodías verdaderos», se intensifica la soledad y el silencio como ámbito situado a «una altura imposible», donde se encuentran Elena y Díaz Grey, «... ellos dos en un mediodía, alimentados por la culminación de la gran blancura solar». Elena afirma entonces: «... puede suceder lo que usted quiera que yo quiera y será, en este silencio, como acontecido fuera del mundo» (p. 68). Del mismo modo, en el capítulo 11, «Las cartas, la quincena», Brausen se afirma en la circularidad del recuerdo, recuerdo para el que «... sólo importaba... una invariable actitud de abandono de mi cuerpo en la cama, mientras chupaba pastillas de menta en la oscuridad, mientras afianzaba mi posesión del consultorio en la ciudad junto al río...».

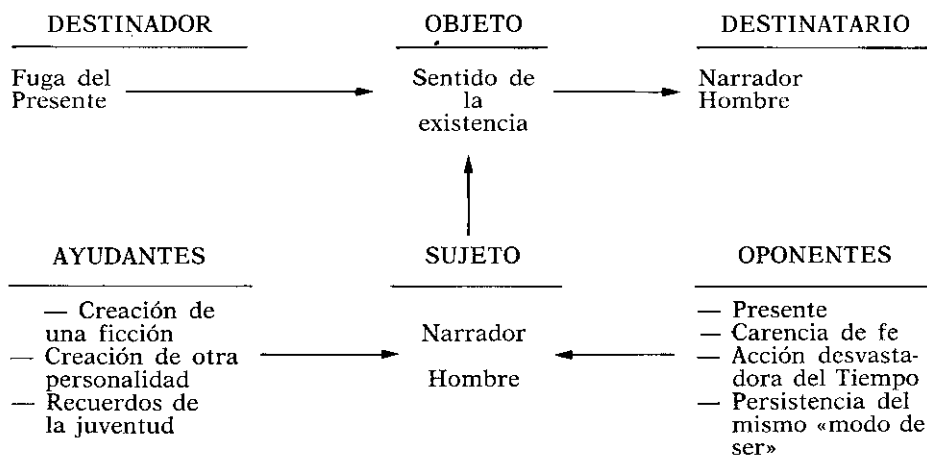
Y en el capítulo 12, «El último día de la quincena», se tensiona la reflexión por la necesidad de escapar del Brausen pequeño-burgués: «... Me alejaba —loco, despavorido, guiado— del refugio y de la conservación, de la maniática tarea de construir eternidades con elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido» (p. 78). Y ya ante Queca, convertido en Arce: «... Pero algún elemento desconocido continuaba imponiéndose, emanaba el mismo clima de alegría sin motivo, de artificio; la sensación de una vida fuera del tiempo y rescatable...» (p. 79).

A partir de este momento, el ámbito de la vida breve será no sólo huida, sino verdad. Porque desde entonces «... yo también estoy dentro del escándalo..., ayudo a construir la fisonomía del desorden, borro mis huellas a cada paso, descubro que cada minuto salta, brilla,

como una moneda recién acuñada, comprendo que ella me estuvo diciendo, a través de la pared, que es posible vivir sin memoria ni previsión» (p. 82).

Este capítulo, el 12, se sitúa en el centro de la primera parte de la novela (que consta de 24 capítulos), erigiéndose en vértice estructural de la misma y como clímax de su historia.

Habiendo ya hecho una interpretación general de las acciones de los personajes, apoyándonos en el texto, consideramos que el siguiente cuadro actancial podría ser válido como esquema organizativo de las acciones, comprendidas funcionalmente por la temática general de la novela:



LA NOVELA Y SU CONTEXTO

Hemos visto que *La vida breve* es búsqueda, que intenta varios caminos posibles a partir de su rechazo del presente; de allí la huida a mundos inexistentes, la composición de roles diversos, la desrealización de lo real.

La imagen de Brausen, tendido en su lecho, con la boca llena de pestillas de menta, persiste en nuestra memoria de lectores, quizá como su momento narrativo central, el presente de la novela desde el cual parte, se inicia la búsqueda de «... una sola respuesta para cada una de las dudas importantes... útil para todos los ciegos, enfurecidos o desesperados que me estaban acompañando en aquel momento sobre la tierra».

Carlos Fuentes reconoce en Onetti, «... en sus obras tristes, misteriosas, entrañables... las piedras de fundación de nuestra modernidad

enajenada»⁶. Si la narrativa del siglo XIX y de la primera mitad del actual retrataba la realidad de un ámbito escindido en «civilización y barbarie» —en la que el escritor podía tomar partido y operar sobre lo real, más o menos efectivamente—, con la transformación de Hispanoamérica entramos en la vida «moderna». La superposición de una sociedad capitalista y urbana a la realidad ya existente, no saldó sus defectos. Nacen una clase media y un proletariado urbanos que convierten a las capitales en gigantescas cabezas de un cuerpo raquíptico. Las familias tradicionales se concentran en sus reductos selectos, en tanto las calles se ven invadidas por los inmigrantes, extranjeros y provincianos, y proliferan familias de clase media que aspiran a la posesión de objetos-símbolos, cuya sola presencia bastaría para asegurar a los demás que se es alguien.

La pintura de este hombre gris, hombre ninguno, de las grandes ciudades, será una rica veta que seguirá la literatura rioplatense: con los *Cuentos de la oficina*, de Mariani, la obra de Roberto Arlt, y ya desde antes con Roberto J. Payró y su denuncia de los políticos aprovechados, esta realidad urbana se convertirá en fuente y referente constante de nuestra literatura⁷.

La Vida Breve mantiene esta referencia y la enriquece al plantear la problemática existencial de este hombre ninguno. El capítulo 23 de la 1.ª parte, «Los Macleod», nos remite sarcásticamente a esa realidad: es cuando Brausen, despedido de su trabajo, ve alejarse al patrón «... hacia el mundo poético, musical, plástico del mañana, hacia nuestro común destino de más automóviles, más dentífricos, más laxantes, más toallitas, más heladeras, más relojes, más radios; hacia el pálido, silencioso frenesí de la gusanería» (p. 153). Y es que Macleod no va a ninguna parte, no se pertenece: «... Yo soy lo que resuelva New York...», donde los directivos de su empresa toman las decisiones: «... Nueve alrededor de una mesa, cinco minutos para Buenos Aires, para that fellow Macleod. Economías, y si no, sale este Macleod y viene otro ¿eh? Es así.»

Es decir, la modernidad trajo aparejada una nueva enajenación, una atomización más profunda, una soledad más grave. Brausen rechaza y condena a esos «cretinos joviales y seguros» que se integran al *modus vivendi* imperante. Devela los mecanismos publicitarios, poderoso medio de control de la realidad urbana. Dirá Macleod: «... el

⁶ Carlos FUENTES, *La nueva novela hispanoamericana*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1969.

⁷ Los nombres apuntados tienen valor ejemplificatorio; no corresponde aquí dar la lista completa de nuestros narradores que han creado una literatura urbana y que se registran desde la generación romántica.

arte está al servicio de la propaganda... en París y New York se ha hecho propaganda con versos de poetas de primera línea».

En su asco Brausen llegará al exabrupto, en el que sintetiza su angustia y su impotencia: «... una campaña inteligente acerca del deber social, higiénico y patriótico de abrirse el escroto cada primavera, con los famosos bisturís Unforgettable, adoptados mundialmente, preferidos por el ejército norteamericano... Cuando florezcan las lilas. Este es el momento. No espere el verano. Corte limpiamente su escroto y deje que la brisa primaveral...» (p. 151); Brausen denuncia a los cínicos, a los integrados, a los ideólogos: «... con alguna fórmula infalible de Platón Carnegie, Sócrates Rockefeller, Aristóteles Ford, Kant Morgan, Schopenhauer Vanderbilt» (p. 152).

El protagonista de *La Vida Breve* rechaza su integración cosificada dentro de la maquinaria social existente. Porque entre otras cosas, el hombre, para «ser algo», deberá olvidarse de sí mismo: «... Un hombre no hará nada si no se olvida de sí mismo... Es la única manera de trabajar, de hacer las cosas», le aconseja Macleod.

Personajes gesticulantes, como vacíos de sentido. Seres grises, solitarios. Mujeres distantes. Nostalgia por un pasado irremisiblemente perdido. *La Vida Breve* ofrece, en su artificialidad, en su brillo de un instante, la posibilidad imaginativa de la detención del tiempo. Y con ello, la de la marcha de una realidad que se encamina hacia la enajenación total del ser humano.

Esa posibilidad imaginativa comporta, además, la de la realización de lo imaginado: la creación de Santa María es, en este sentido, la aventura fundamental del mundo onettiano. Con ella se inaugura «la etapa de la realización de los sueños» y «se supera la etapa de la rebeldía desesperada y sin sentido»⁸ propia de las obras anteriores del autor, especialmente *El Pozo, Tierra de Nadie, Para esta noche*.

Es necesario recordar aquí que una comprensión acabada del mundo literario de Onetti presupone la lectura del resto de su obra, por cuanto toda ella se vertebra en un solo movimiento. Obra cuyos ejes están dados por constantes temáticas que se reiteran: la muchacha, el soñador, el fracaso, la incomunicación, la insatisfacción de lo real, la soledad.

El núcleo temático generador será siempre el hombre urbano, el mecanizado, el burócrata⁹, que no sólo habita en Buenos Aires, sino en todas las grandes ciudades. Como ya lo afirmara en su primer cuento, *Diagonal-Avenida de Mayo-Diagonal*: «En la Puerta del Sol,

⁸ Mario BENEDETTI, *Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre*, en *Crítica Cómplice*, pp. 51-83, La Habana, 1971.

⁹ *Ibidem*.

en el Regent Street, en el Boulevard Montmartre, en Broadway, en Unter den Linden, en todos los sitios más concurridos de todas las ciudades, las multitudes se apretaban, iguales a las de ayer y a las de mañana.»

Enriqueta MORILLAS
Sonia MATTALIA ALONSO
Universidad Complutense. Madrid
(España)