

Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA Iztapalapa

DIVISIÓN: CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES.

LICENCIATURA: LETRAS HISPÁNICAS.

MATERIA: SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN NARRATIVA

TÍTULO: FICCIÓN Y REALIDAD EN *LA VIDA BREVE.*

FECHA: 13 DE AGOSTO DE 1998.

ALUMNO: JULIÁN ROBLES MADRIGAL.

MATRÍCULA: 92228785

ASESORA: PROFRA. ROCÍO DEL ALBA ANTÚNEZ OLIVERA.

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA Iztapalapa
Licenciatura en Letras Hispánicas

FICCIÓN Y REALIDAD EN *LA VIDA BREVE*

Vo Bo

T E S I N A
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LETRAS HISPÁNICAS
P R E S E N T A
JULIÁN ROBLES MADRIGAL

México, D. F. 1998

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. I

I. PROCESO GENERADOR DE LA FICCIÓN. 1

A. Reproducción de la realidad. 9
B. Refugio en el pasado. 24
C. Desdoblamiento de Brausen. 29
D. Entrada al espacio de la literatura. 37

II. PROCESO DE INDEPENDENCIA DE LA FICCIÓN. 43

A. Crisis de la ficción. 44
B. Autonomía de la ficción. 53

CONCLUSIONES. 67

BIBLIOGRAFÍA. 70

INTRODUCCIÓN

Cuando, en 1933, Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909 - Madrid, 1994) publicó su primer cuento -"Avenida de Mayo- Diagonal Norte- Avenida de Mayo" - jamás imaginó que ése sería el inicio de una próspera producción literaria que lo llevaría en 1980 a recibir, de manos del rey de España, el premio Cervantes.

La obra de Onetti cuenta ya con un lugar privilegiado dentro de la nueva narrativa contemporánea, de la que es considerado uno de sus fundadores. Bellini afirma que Onetti es un "tardío descubrimiento" de dicha narrativa[1]. Sin embargo, hubo que esperar hasta la década del sesenta para que muchos críticos literarios se interesaran en su obra e hicieran estudios sobre ella. Se hicieron también traducciones a varios idiomas de sus cuentos y novelas.

Entre su producción literaria destacan *El pozo* (1939), *La vida breve* (1950), *Los adioses* (1954), *Para una tumba sin nombre* (1959), *El astillero* (1961), *Juntacadáveres* (1964), *Dejemos hablar al viento* (1979), *Cuando entonces* (1987), y su última novela *Cuando ya no importe* (1993). También se pueden agregar a esta lista cuentos como "Un sueño realizado", "La novia robada" Bienvenido Bob", y "El infierno tan temido", entre otros. Parte de su obra periodística se recopiló en el libro *Réquiem por Faulkner* (1976).

La vida breve fue publicada en 1950 por la editorial Sudamericana de Buenos Aires. Es, creo yo, su obra más importante porque en ella se inicia la llamada "saga de Santa María", de gran relevancia para sus posteriores novelas.

[1] Bellini, Giuseppe. "La narrativa del siglo XX. Desde el "boom" hasta nuestros días", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2ª ed., Castalia, Madrid, p. 550

A partir de aquí, el *corpus* de Onetti se desarrollará en esta ciudad mítica creada por Brausen, el narrador-protagonista, y que aparecerá en esas novelas como el fundador. Así mismo, de la imaginería de Brausen, en *La vida breve* se crea al personaje de Díaz Grey, que participará como personaje en novelas ulteriores.

Sobre la característica repetición del lugar (Santa María) y de personajes (Díaz Grey) que hace Onetti en su literatura , Antonio Muñoz Molina señala que:

> Onetti, lector fervoroso de las novelas del comisario Maigret, conoce como nadie un recurso de Simenón, el de las repeticiones de hábitos, de lugares y gestos, el de sugerir en cada novela las cosas que ocurrieron en las otras y que el lector buscará instintivamente en las que no ha leído todavía.[2]

Se ha insistido en considerar a la saga de Santa María como la etapa faulkneriana de la obra de Onetti, pero, opina Shaw: "Onetti sólo toma de Faulkner lo que Galdós de Balzac: una técnicas narrativas"[3]

Sobre la creación de Santa María, Onetti señala que:

> La escribí (*La vida breve*) porque yo no me sentía feliz en la ciudad en la que estaba viviendo, de modo que se trata de una posición de fuga y del deseo de existir en otro mundo en que fuera posible respirar y no tener miedo. Esta es Santa María y éste es su origen.[4]

Aunque en *La vida breve* no se trata, desde luego, de una novela autobiográfica, Onetti dota a Brausen de esa misma angustia que él siente y que

[2] Muñoz Molina, Antonio. "Prólogo", en *Juan Carlos Onetti, Cuentos completos (1933-1993)*, Alfaguara, México, p. 19
[3] Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana*, Catedra, Madrid, 1985, p.60
[4] Onetti, Juan carlos. "Por culpa de Fantomas", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 284, febrero de 1974, p. 75

lo obliga a evadirse un poco de la realidad por medio de la creación literaria.

Brausen descubre que puede escaparse de todo lo que le rodea a través de la escritura de un guión de cine que le encargó su amigo Stein. Onetti habla al respecto en una entrevista hecha por Jorge Rufinelli:

> Comienza (*La vida breve*) con una cosa bien realista, que es la imposición de que Juan María Brausen escriba un guión cinematográfico para ganarse la vida. Ahora, a medida que lo va haciendo, se da cuenta de que como guión no sirve, pero sí le sirve a él, ¿cómo te voy a decir?, como *desapego de la realidad*, como una posibilidad de que todo se cumpla, hacer lo que se le dé la gana.[5]

Así, Brausen crea un mundo paralelo al suyo donde desdobla su personalidad en Brausen-Díaz Grey. Y en el plano de la "realidad" Brausen se desdoblará en Brausen-Arce.

De esta manera, tenemos en *La vida breve* una "realidad" y una "ficción", que van a correr paralelas y que, el final de la novela, esta última se independizará de la primera, convirtiéndose a su vez en otra "realidad".

Como precursores de este tipo de literatura se pueden mencionar, según Sabine Horl:

> Pirandello *Il fu Mattia Pascal* (1909), Musil *Der Mann ohne Eigenschaften (El hombre sin atributos* (1932)) y hasta Sartre, *La náusée* (1938); en la literatura hispanoamericana son Arlt y Borges, en la Norteamericana será Faulkner sobre todo.[6]

[5] Rufinelli, Jorge. "Creación y muerte de Santa María", en Juan Carlos Onetti. *Réquiem por Faulkner*, p. 226.
[6] Horl Groenewold, Sabine. (Hamburgo), en *Coloquio internacional. La obra de Juan Carlos Onetti, p. 114*

Otra influencia importante que se le ha atribuido a la obra de Onetti es la de Jorge Luis Borges, sobre todo en *La vida breve*, donde Onetti ha aprovechado de él precisamente: "algunos puntos de vista sobre la ficción dentro de la ficción, la pluralidad de perspectivas del narrador, la inserción de un mundo imaginario dentro de otro.[7]

Sobre la influencia de Arlt en Onetti, Rose Corral opina que:

> Onetti hereda de Arlt este gusto por la fantasía trabajada desde la realidad más fea y concreta. Va creando entonces realidades subjetivas –inferiores-, pero con apoyo y punto de partida en el mundo de la realidad tangible; en la experiencia. A este procedimiento podríamos llamarlo realismo subjetivo"[8]

El propósito de este trabajo es el de mostrar la trayectoria que tienen la realidad y la ficción, sus múltiples problemas que Brausen tiene que asimilar y resolver para cumplir con su cometido: crear un mundo aparte, otra realidad capaz de albergarlo

La "ficción" se va a generar a partir de la imitación que Brausen va a hacer de la "realidad" de la que quiere escapar.

[7] Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América II*, p. 104
[8] Corral, Rose. "Onetti/Arlt o la exploración de algunos vasos comunicantes", en *Reflexiones lingüísticas y literarias.* p. 267.

Esta ficción generada en *La vida breve* se relaciona con lo que Elena María Martínez califica como "metaficción". Esta es la:

> Capacidad de la obra de *reflejar e inscribir su propio proceso de producción.* Una de las estrategias más importantes de la metaficción es la intertextualidad, la cual convierte su espacio literario en un juego de falseamiento y tergiversación.[9]

La ficción se va a generar a partir de la imitación que Brausen va a hacer de la realidad de la que quiera escapar.

Por tal motivo, en el primer capítulo de presente trabajo se hará una exposición del mecanismo que adopta el narrador para hacer esa "imitación" o "representación" de algunos elementos de su realidad. Se resaltan los paralelismos y divergencias que hay entre la realidad y la ficción.

Veremos cómo Brausen es acorralado por esa tormentosa realidad a buscar un refugio en el pasado para recuperar su felicidad perdida, lo infructuoso que le resulta este mecanismo de evasión y como recurre a los desdoblamientos de su persona en mundos paralelos que se inventa, uno en la realidad (Arce), y otro en el plano de la ficción (Díaz Grey).

La ficción, en su trayectoria hacia su independencia tiene que soportar el estado de ánimo de su creador. En la segunda parte de este trabajo se hará un seguimiento de todo el proceso de emancipación de la ficción con respecto a la

[9] Martínez, Elena María. Estrategias textuales y operaciones del lector, p. 15.(El subrayado es mío)

realidad y de la entrada en crisis de la personalidad de Brausen, que a su vez, provoca una crisis en la creación de la ficción.

Sin embargo esa entrada en crisis va a marcar la definitiva posesión de la identidad de Arce y la independencia de la ficción, convirtiéndose ésta totalmente en "otra realidad".

Para hacer un análisis del tipo de estructura que aparece en *La vida breve* recurrí a los estudios de la *mise en abyme* o "estructura abismada" que proporciona Lucien Dallenbach en *El relato especular*[10]. Y Helena Beristain en un brillante artículo sobre el tema. [11] Para el concepto de *mimesis* consulte a Helena Beristain, Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en sus respectivos diccionarios, por una parte y en el libro *Ficción y dicción* de Gerard Genette, por otra.

Referente al estudio del desdoblamiento de Brausen, me pareció conveniente consultar a Carlos Figueras en su libro *Desdoblamiento e identidad*[12]

El presente trabajo se divide en dos partes, con cuatro y dos apartados, respectivamente.

En el primer apartado del capítulo primero se hablará de la estructura y del proceso generador de la ficción: la *mimesis* de la realidad. En el segundo y tercer apartados, se hará un estudio de las posibilidades a las que recurre Brausen para evadirse de la realidad, el "refugio en el pasado", y, al no funcionar éste, el "desdoblamiento" de su personalidad en Arce y en Díaz Grey.

[10] Dallenbach, Lucien. *El relato especular.* Visor, Madrid, 1991.
[11] Beristain, Helena. "Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)" en *Acta poética*. 14-15, UNAM, 1993-1994.
[12] Figueras, Carlos. *Desdoblamiento e identidad: la cuestión del sujeto y el desvanecimiento de absolutos en la narrativa hispanoamericana contemporánea. Onetti, Cortazar, Sarduy*. (Tesis), University of Texas at Austin, 1990.

El desdoblamiento de Brausen-Díaz Grey está, en un principio, condicionado por la transformación de Brausen en Brausen-Arce. Por lo tanto, la ficción es dependiente de un espacio, del departamento de la Queca, puesto que para la transformación en Arce es necesario el ingreso de Brausen en él.

Por este motivo, en el apartado D, del mismo primer capítulo, se menciona, siguiendo a Ludmer, que la entrada a este departamento es equivalente a "la entrada en el espacio de la ficción", donde será posible vivir "sin memoria ni previsión".

El capítulo dos de este trabajo, al igual que la segunda parte de *La vida breve*, se dedica a seguir la trayectoria de independencia de la ficción con respecto a realidad. Su entrada en crisis y definitiva emancipación de esta; además de la "desintegración" de la conciencia de Brausen y la adopción de la narración por parte de Díaz Grey en el último capítulo de la novela.

I. PROCESO GENERADOR DE LA FICCIÓN.

> Todo el mundo que yo conozco practica, consciente o inconscientemente, lo que se llama el "bovarismo" desde hace mucho tiempo. La vida imaginaria.
>
> Juan Carlos Onetti.[13]

En *Figures III,* Gérard Genette denomina *diégesis* a la historia en primer grado o relato primero de la cual se puede generar otra historia, esta narración en segundo grado se le llama *metadiégesis*.

Al principio de *La vida breve* Brausen es un narrador "autodiegético" porque cuenta su propia historia; (pero poco a poco se va convirtiendo, además, en un narrador metadiegético, al narrar la historia de Díaz Grey).

En el último capítulo de la novela Díaz Grey va a asumir la narración convirtiéndose a su vez en un narrador "autodiegético".

Esta estructura de *La vida breve* es equiparable con un fenómeno artístico llamado *mise en abyme* o "construcción en abismo", que consiste en desarrollar "una acción dentro de los límites de otra acción, es decir, de la metadiégesis

[13] En Rodríguez Monegal, Emir. "Conversación con Juan Carlos Onetti", *Eco, Revista de occidente, p. 465*

ofrecida por un narrador personaje dentro del marco de la diégesis o narración primaria"[14]

André Gide introdujo por primera vez la noción de la *mise en abyme* en una página escrita en agosto o septiembre de 1893 y que aparece en el *Journal 1889-1939* (París: Gallimard, 'Pléiade', 1948). Guide escribe:

> Me complace no poco el hecho de que en una obra de arte aparezca así trasladando a escala de los personajes, el propio sujeto de esta obra [...] Así, en ciertos cuadros de Memling o de Quentin Matzys, un espejito convexo y sombrío refleja, a su vez, el interior de la estancia en que se desarrolla la escena pintada. Así en las *Meninas* de Velázquez (aunque de modo algo diferente). Por último, dentro de la literatura; en *Hamlet*, la escena de la comedia; y también en otras muchos obras. [...] La comparación con el procedimiento heráldico consistente en colocar, dentro del primero, un segundo 'en abyme'.[15]

Respecto a la *mise en abyme* específicamente literaria, Philip Quarles apunta que es posible "Meter un novelista en la novela".[16] Y más adelante se pregunta:

> ¿Por qué fijarnos como límite un solo novelista, dentro de nuestra novela? ¿Por qué no un segundo novelista, dentro de la suya? ¿Y un tercero, dentro de la novela del segundo? Y así hasta el infinito, como esos anuncios de Quaker Oaks donde aparece un cuáquero sosteniendo otro envase de avena, en el cual está representado otro cuáquero sosteniendo otro envase de avena, en el cual, etc.[17]

[14]Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992, p. 15.
[15]Citado por Lucien Dallenbach. *Op. Cit.*, p. 15. Utilizo la forma "abyme" y no "abîme" como debiera ser, porque de esta manera la escribió el mismo André Gide.
[16] Citado por Lucien Dallenbach. *Op. Cit.*, p. 38 (nota 8)
[17] *Idem*

Lucien Dallenbach considera la *mise en abyme* como forma de reflejo y menciona tres tipos elementales de esta estructura abismada: 1. El reflejo de lo enunciado, 2. El de la enunciación y, 3. El del código. [18]

La estructura abismada de lo enunciado es la tradicionalmente llamada "relato dentro del relato". Helena Beristain explica que, en esta *mise en abyme,...*

> el enunciador personaje (creado por un enunciador-autor) funge como actor dentro de una historia, para dar cuenta de otra historia que puede aparecer como digresión de la primera. [...] No hay entre uno y otro igualdad exacta, sino semejanza o complementariedad.[19]

Esto ocurre en *La vida breve.* Desde la diégesis, Brausen cuenta otra historia(la de Díaz Grey); esta metadiégesis es semejante a la diégesis, precisamente porque Brausen la crea con elementos de ésta.

La *mise en abyme* del enunciado puede tener como tema la relación entre vida y arte. Es posible ejemplificar este tipo de estructura con *La vida breve,* puesto que en ella aparecen reunidos esos dos elementos: la vida del protagonista y la realización de su ficción. Este tipo de estructura es una subcategoría de la estructura abismada de la enunciación.

Cuando la metadiégesis sostiene cierta relación con la diégesis, como es el caso de esta novela de Onetti, la *mise en abyme* corresponde también a la de la enunciación. Dallenbach entiende por *mise en abyme de la enunciación* la

> 'Presentificación' diegética del productor o del receptor del relato, la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, la

[18]Dallenbach, Lucien. *Op. cit*, p. 68
[19]Beristain, Helena. *Art. Cit.*, p. 243

> manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción.[20]

La *mise en abyme de la enunciación* es muy importante para el presente trabajo, porque tiene como propósito suspender de la diégesis al personaje principal.

Dentro de la estructura abismada de lo enunciado, Dallenbach distingue a los "metarrelatos", que son las narraciones en segundo grado o metadiégesis capaces de emanciparse de la diégesis. En *La vida breve* se puede apreciar cómo se va generando una historia dentro de otra historia y como, hacia el final de la novela, esa historia segunda se emancipa de su precursora.

La forma en que se desarrolla la novela de Onetti corresponde también al tercer tipo de *mise en abyme,* la del código. Helena Beristáin dice que este tipo de estructura abismada:

> muestra en acción al enunciador tratando de dominar su problemática, lo enfoca en plena lucha por la expresión, mientras elige, ordena, distribuye sus materiales, se apega a su idea, durante el forcejeo de la invención. Revela el principio generador de la creación y su sentido. Permite atisbar la alternancia de los momentos de la realidad de la vida y los de la realidad de la obra artística.[21]

En *La vida breve,* Brausen tiene el encargo de escribir un argumento de cine. Sabe que la escritura de ese guión le permitirá conservar su empleo, sin embargo, no puede comenzarlo porque en su mente sólo tiene el recuerdo de la

[20] Dallenbach, Lucien. *Op. Cit., p. 95.*
[21] Beristain. *Art. cit.*, p. 245

amputación del seno de Gertrudis, su esposa. Elena María Martínez opina que:

> La amputación del seno es un elemento de negación y Brausen después de esto, accede al "otro espacio", el de la ficción. El castigo hace que el narrador acceda al otro espacio: el del sueño. Los sueños son el espacio de libertad donde los personajes obtienen compensación por lo que el día les niega. [22]

Estando con Gertrudis en su cuarto, rodeados de medicinas y olores a remedios y agua de colonia, Brausen toma en su mano una ampolla de morfina y ésta, al lanzarle un "reflejo alegre y secreto", le infunde una borrosa imagen de un médico; precisamente uno que vende morfina:

> No estoy seguro todavía, pero creo que lo tengo, una idea apenas, pero creo que a Julio le va a gustar. Hay un viejo, un médico que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. (...) veo una mujer que aparece de golpe en el consultorio médico. (...) El médico vive en Santa María, junto al río. [23]

Esta primera imagen es muy importante, porque, a partir de aquí, Brausen va a dar inicio a la creación de la metadiégesis. Jaime Concha aprecia que:

> Es el dolor de la mujer, la humillación de su cuerpo vulnerado lo que está en el punto de partida de la trama de la novela y de la fabulación a que se entrega el personaje.[24]

[22] Martínez, Elena María. *Onetti: estrategias textuales y operacionales del lector*, p. 90
[23] Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*, EDHASA, Barcelona, 310 pp. (Las citas de la novela remiten a esta edición. (A partir de aquí, sólo aparecerá indicado entre paréntesis el número de la página)
[24] Concha, Jaime "Onetti o una fantasía sedentaria", en *Texto crítico,* 6:18-19 Julio-diciembre, Xalapa, 1980, p. 56

Este es el primer acercamiento con los personajes principales de su argumento y el lugar donde va a situar la acción: Santa María. En adelante se va a ver a Brausen unas veces escribiendo; y, otras, sólo pensando el guión de cine; sumergido en las múltiples dificultades que tendrá que enfrentar para continuarla.

Josefina Ludmer afirma que:

> *La vida breve*, que cuenta de qué modo Brausen cuenta y en qué condiciones de realidad; nunca habla del problema de la escritura, sus borradores y tropiezos, nunca escribe el esfuerzo por escribir; el relato 2 emerge ya constituido.[25]

No estoy de acuerdo con lo que asegura Ludmer. En *La vida breve* sí se habla de los "problemas" que Brausen debe afrontar en la escritura del guión, un claro ejemplo de ello es el no poder escribirlo, sin antes olvidar el pecho cortado de Gertrudis:

> No me sería posible escribir el argumento para cine de que me había hablado Stein, mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado sin forma ahora, aplastándose sobre la mesa de operaciones. (p. 131)

Después, en la víspera del regreso de Gertrudis a su departamento, Brausen hace infinitos esfuerzos por continuar su historia, esperando que la inspiración o nuevas ideas bajaren de un retrato que se había hecho Gertrudis en Montevideo, sin lograr su objetivo.

[25] Ludmer, Josefina. *Los procesos de construcción del relato,* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1977, P. 71

En una total desesperanza, Brausen decide renunciar a su creación, aceptando su nuevo fracaso, y relegando su escrito en un cajón:

> Yo había aceptado la muerte del argumento de cine, me burlaba de la posibilidad de conseguir dinero escribiéndolo; estaba seguro de que las vicisitudes que había proyectado con precisión y frialdad para Elena Sala, Díaz Grey y el marido no se cumplirían nunca. Nunca llegaríamos ya los cuatro a aquel final del proyecto de argumento que nos esperaba escondido en el cajón del escritorio. (p. 124)

Ludmer expresa que el relato 2 emerge ya constituido. Tampoco estoy de acuerdo con ella. La metadiégesis no aparece en la diégesis ya formada. A lo largo de *La vida breve* se da todo un proceso de creación de esta metadiégesis, que de ahora en adelante llamaremos "ficción". Este proceso comienza en el momento antes mencionado de la imagen que sugiere la ampolla de morfina, y poco a poco entra a otro proceso que la llevará a independizarse de la diégesis.

Es en el plano de lo que se postula como "realidad", donde se van a generar los elementos que conformarán el mundo de Díaz Grey, es decir, la "ficción".

Por otro lado, Dallenbach distingue, dentro de la *mise en abyme* del código, la *mise en abyme trascendental*. Este tipo manifiesta:

> Lo que parece trascender al texto en su propio interior, reflejando, al inicio del relato, lo que, al mismo tiempo, lo origina, lo finaliza, lo fundamenta, lo unifica y le fija *a priori* las condiciones de posibilidad.[26]

De esta manera, podemos observar que el tipo de estructura abismada que se genera *en La vida breve* corresponde a las mises en abyme trascendentales.

[26] Dallenbach, Lucien. *Op. Cit., p. 123*

A. REPRODUCCIÓN DE LA REALIDAD.

El primer personaje que Brausen inventa es Díaz Grey. Un médico cuarentón creado, por lo menos al principio, con características de Brausen ("Debía usar anteojos gruesos, tener un cuerpo pequeño como el mío" p.19), y del médico que operó a Gertrudis:

> Y como el médico triste y amable que miró a Gertrudis (...) Díaz Grey debía tener los ojos cansados, con una pequeña llama inmóvil, fría, que rememoraba la desaparición de la fe en la sorpresa. (p. 22)

Se puede observar que Brausen va construyendo la metadiégesis, "mimetizando" la realidad más cercana a él.

El concepto de *mimesis* se remonta hasta la época de los sabios filósofos griegos como Platón, quien dedica parte del libro III y la totalidad del X de su *República* a dar su definición. Posteriormente, Aristóteles retoma las afirmaciones de Platón y las amplía en su *Poética.*

Platón señala que "hay tres artes que responden a cada cosa: el arte que se sirve de esa cosa, el que la hace y el que la imita" [27] Para él la *mimesis* es la imitación artística de la realidad.

[27]"La República", en *Diálogos*, Porrúa, México, 1978, p. 606

Existen dos tipos de *mimesis*. 1). La *mimesis* que persigue la verdad. Este tipo de imitación se realiza con fines científicos. Y, 2). La *mimesis* artística, que no persigue la verdad, sino la verosimilitud; este tipo corresponde al discurso literario. Reiz, por su lado, opina que: "el rasgo distintivo de la mimesis literaria es la ficcionalidad, es decir la imitación de lo general".[28] La intención mimética consiste, pues, en "mostrar la realidad de la vida, con el contorno humano, individual y social".[29]

Para Aristóteles, la *mimesis* significa reproducción imitativa. Según él, los poetas deben imitar la realidad del mundo que les rodea y expresarla en su obra; para ello se deben valer del lenguaje. De este modo:

> Sólo puede haber creación por el lenguaje, si éste se convierte en vehículo de mimesis, es decir, de representación o, mejor dicho, de simulación de acciones y acontecimientos imaginarios, si se sirve para inventar historias.[30]

Con lo anterior podemos afirmar que el lenguaje es creador "cuando se pone al servicio de la ficción" [31]. De la misma manera, Lausberg considera que "la mimesis, para corresponder a la realidad, tiene que servirse tanto de la lengua como de los hábitos mentales vigentes en el contorno social".[32]

[28]Citado por Patricia Villaseñor Cuspinera, "La imitación retórica" en *Acta Poética, 14-15, UNAM, 1993-1994,* p.119 (nota 5).
[29]Beristain, Helena. *Diccionario...*, p. 335
[30]Genette, Gérard. *Ficción y dicción*, pp. 15-16
[31]*Idem*
[32] Citado por Helena Beristain. *Diccionario...*, p. 336

Gérard Genette propone. al igual que otros críticos importantes como Käte Hamburguer, considerado como el mejor representante de la poética neoaristotélica, que se traduzca *mimesis* por *ficción.*

Genette coincide, con Aristóteles, en considerar que la creatividad del poeta no se expresa "en el nivel de la forma verbal, sino en el de la ficción, es decir, de la invención y la distribución de la historia" [33]Por su parte, Ducrot y Todorov, afirman que "la comunicación del pensamiento por el habla exige que esta última sea una especie de 'cuadro', de 'imitación' del pensamiento." [34]

Sabemos entonces que, en última instancia, toda obra literaria es una ficción que está imitando o representando elementos de la realidad del autor que él mismo eligió -consciente o inconscientemente- para que aparecieran en su creación, convirtiéndolas así en elementos ficticios.

Cabe señalar que, en esta obra, la ficción no es una imitación fiel de la realidad, existen rasgos que la diferencian; y, como veremos más tarde, resultan cruciales para la independencia de la ficción, respecto a su creador.

Podemos comprobar que en *La vida breve* se aplica el concepto de *mimesis.* Brausen genera su ficción imitando rasgos, situaciones, personajes, acciones y espacios de la realidad. Josefina Ludmer opina que:

[33]Genette,Gerard. *Op. Cit.* P.16.
[34]Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México, p. 17

ofrecida por un narrador personaje dentro del marco de la diégesis o narración primaria"[14]

André Gide introdujo por primera vez la noción de la *mise en abyme* en una página escrita en agosto o septiembre de 1893 y que aparece en el *Journal 1889-1939* (París: Gallimard, 'Pléiade', 1948). Guide escribe:

> Me complace no poco el hecho de que en una obra de arte aparezca así trasladando a escala de los personajes, el propio sujeto de esta obra [...] Así, en ciertos cuadros de Memling o de Quentin Matzys, un espejito convexo y sombrío refleja, a su vez, el interior de la estancia en que se desarrolla la escena pintada. Así en las *Meninas* de Velázquez (aunque de modo algo diferente). Por último, dentro de la literatura; en *Hamlet*, la escena de la comedia; y también en otras muchos obras. [...] La comparación con el procedimiento heráldico consistente en colocar, dentro del primero, un segundo 'en abyme'.[15]

Respecto a la *mise en abyme* específicamente literaria, Philip Quarles apunta que es posible "Meter un novelista en la novela".[16] Y más adelante se pregunta:

> ¿Por qué fijarnos como límite un solo novelista, dentro de nuestra novela? ¿Por qué no un segundo novelista, dentro de la suya? ¿Y un tercero, dentro de la novela del segundo? Y así hasta el infinito, como esos anuncios de Quaker Oaks donde aparece un cuáquero sosteniendo otro envase de avena, en el cual está representado otro cuáquero sosteniendo otro envase de avena, en el cual, etc.[17]

[14]Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992, p. 15.
[15]Citado por Lucien Dallenbach. *Op. Cit.*, p. 15. Utilizo la forma "abyme" y no "abîme" como debiera ser, porque de esta manera la escribió el mismo André Gide.
[16] Citado por Lucien Dallenbach. *Op. Cit.*, p. 38 (nota 8)
[17] *Idem*

> agitado; un río con enérgicas corrientes que no se mostraban en la superficie (p. 23).

Mientras que Díaz Grey tiene la oportunidad de mirar lo anterior, Brausen se limita a escuchar "el ruido de la ropa sacudida en la azotea de enfrente, el ritmo irregular de los ronquidos de Gertrudis y el pequeño silencio alrededor de la cabeza de la mujer en el departamento vecino"(p. 23).

La creación de su ficción resulta, para Brausen, una forma posible de liberarse de esa angustia de permanecer siempre en espacios cerrados de su "realidad".

Brausen creó así a un primer personaje, el doctor Díaz Grey, lo ubicó en Santa María, una ciudad junto a la orilla del río. Esta ciudad es una imitación de dos ciudades porteñas reales: Buenos Aires y Montevideo.

Respecto al nombre que da Brausen al lugar donde se va a desarrollar su ficción, Josefina Ludmer sugiere que el *buen aire* que Brausen respira al entrar en el departamento vecino, y que va a ayudar a la creación del guión de cine, equivale al aire vacío que dejó la amputación del pecho de Gertrudis; y, a su vez, este aire es el "*sintagma amputado* - lo que falta- en el nombre de Santa María, el lugar que inventa Brausen para su ficción: Santa María del Buen Ayre (sic)"[36]

Elena Sala es el segundo personaje creado a partir de un personaje real, Gertrudis:

[36] *Ibid.*, p. 23

> [...] 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 que oscilaba colgando de la cadena, la mancha azul, el bulto en el pecho (p. 18)

Las dos entran en el consultorio y se desnudan el dorso, las dos traen un medallón oscilando entre los dos pechos; pero en realidad Elena es distinta a Gertrudis, ya que a ésta se le ha amputado un pecho. Brausen creó a Elena Sala imitando a Gertrudis y su visita al médico, pero ahora la mutilación que las diferencia le impide seguir escribiendo su guión.

Brausen necesita imaginar a una Gertrudis joven y con dos pechos como la que está fotografiada en Montevideo cinco años atrás:

> 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 a la Gertrudis de la fotografía. (p. 35)

La insistente necesidad que muestra Brausen de reproducir la visita de Gertrudis al médico se debe a que esta escena es anterior a la mutilación de su pecho. Así pone en manos de Díaz Grey la no realización del corte.

La reproducción de la realidad se manifiesta también en las situaciones de parejas y triángulos de personajes.[37]

La visita que hace Ernesto a Queca en el primer capítulo, se ve representada en la ficción con la visita que Elena le hace a Díaz Grey en el

capítulo 5 (ambos de la primera parte). A su vez, la llegada de Elena de Buenos Aires a Santa María es reflejo de la llegada, en la realidad, de Queca al departamento de al lado.

> Cuando la vea mañana en el sanatorio, [...] yo no tendré nada más verdadero que decirle, nada más importante que la noticia de que alguien se mudó al departamento de al lado (p. 16).

Josefina Ludmer apunta que si el departamento vacío de al lado del de Brausen es ocupado el día en que se "vacía" el pecho de Gertrudis, ese departamento es capaz de sustituir al pecho cortado. "El departamento contiguo tiene un sentido 'de posición' constituido por un orden de vecindades: es un "puesto" y su valor consiste en instituir un lugar donde falta otro."[38]

A las dos parejas iniciales se les agrega una tercera persona. Brausen, al visitar a Queca, se convierte en el tercero de la pareja Ernesto-Queca. Esta escena va a verse reproducida en la ficción: a la pareja Elena Sala-Díaz Grey se les une un tercero; el marido de Elena:

> Lagos- dijo el visitante-. Elena Sala de Lagos es mi mujer (p. 89).

[37]Vid. Josefina Ludmer. *Op. cit.*, pp. 48 y ss.
[38]*Ibid.*, p. 21

En lo que se postula como realidad hay una escena de un viaje que también se va a ver reiterada en la ficción. Brausen-Arce viaja con la Queca a Montevideo, con los gastos de ambos pagados por un viejo amante de la Queca:

> 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 (p. 168).

Brausen va en busca de Raquel; ella le hará revivir la felicidad perdida de su pasado. El viaje que en la ficción hacen Díaz Grey y Elena Sala es similar. Ellos viajan con los gastos pagados por Lagos, el marido de Elena; ella busca a Owen por motivos parecidos a aquellos por los que Brausen busca a Raquel:

> Aquel hombre (se llamaba Oscar, Oscar Owen, el inglés), lo definí: era gigoló. [...] regularmente, cada dos meses, digamos, ella sufre pensando en ese hombre [...]. (pp. 94-95)

Como sabemos, un gigoló es un hombre que obtiene beneficios de su trato con mujeres. En la realidad de la novela, Brausen va a sacar beneficios de la Queca en el viaje a Montevideo, parecidos a los que Stein obtuvo de Mami en su viaje a París.

En la ficción también encontramos un par de gigolós, hombres que viajan con dinero de Lagos: el arriba mencionado Owen y Díaz Grey. Sin embargo, hay una gran diferencia entre la ficción y la realidad; en esta última, Brausen no logra ver a Raquel, aunque la ve más tarde en su regreso a Buenos Aires. En el caso de la ficción, Elena viaja en vano. Cuando llegan Díaz Grey y Elena al hotel se

encuentran con la novedad de que Oscar se ha ido. El "patrón" del hotel donde se hospedan les da la noticia.

El "patrón" es un personaje muy interesante. Aquí nos encontramos en el plano de la ficción; ni Elena Sala ni Díaz Grey (él, por lo menos) se asumen como entes de ficción. Ignoran que viven sólo en la imaginación de Brausen; que fueron creados semejantes a personajes de la realidad, pues ellos simplemente viven su propia realidad.

Luego, en este capítulo (primero de la segunda parte) ocurre algo extraordinario. Cuando almuerzan Díaz Grey y Elena con el patrón, el médico se da cuenta de que ese señor es Macleod, el patrón de Brausen; es decir, Díaz Grey, personaje de ficción, reconoce a un personaje "real" de la realidad de Brausen, su creador:

> Desde el pescado en escabeche, desde la primera copa de vino, Díaz Grey descubrió que el dueño del hotel era el viejo Macleod, un Macleod sin la afeitada reciente, despojado del cuello duro y de las ropas caras, limitado y más fuerte, más verdadero tal vez. (p. 171)

Brausen compara a los dos "patrones". Uno, dueño de un hotel ficticio; otro, dueño de la agencia de publicidad donde surgió la idea de la creación de un guión de cine que él mismo, Brausen-Arce, protagoniza:

> Díaz Grey contemplaba los movimientos del hombre --más bruscos-- oía sus palabras --más discretas y arriesgadas--; reconocía los pequeños ojos azules y acuosos. El viejo Macleod, en mangas de camisa, con el cuello

> desprendido, el pelo gris, la piel roja, despatarrado bajo la convención poética de los ramos de glicinas (*Idem*).

En el plano de la realidad, Brausen se desdobla en Arce[39]; ingresa a un mundo diferente al suyo, en el que no está acostumbrado a vivir. Pero, para justificar su entrada, decide matar a la Queca, precisamente por ser el vínculo entre su mediocre vida y el "mundo loco" al que quiere pertenecer.

Una vez armado con el revólver, Brausen camina apresurado hacia la casa de la Queca y descubre que el crimen que tanto había planeado, ya lo había cometido Ernesto:

> Miré las manchas en el cuello de la Queca. "lo supe desde que abrí la puerta", me mentí. [...] Toqué el vientre frío y chato, tiré de la sábana para cubrirlo mejor (p. 230).

En la ficción, también ocurre una muerte; la de Elena Sala. Podemos observar que hay situaciones que se repiten en la realidad y en la ficción, como el viaje del que se habló más arriba. Del mismo modo, en *La vida breve* aparece la muerte de un personaje real y la de uno ficticio.

Onetti, dice Figueras: "Desarrolla en el ciclo sanmariano la idea de que si ficción y realidad se asemejan es más bien porque la primera adquiere siempre

[39]Vid. *Infra, p. 29*

los rasgos de la segunda".[40]

Yo no estoy de acuerdo con Figueras; es cierto que la ficción adquiere los rasgos de la realidad que el mismo Brausen ha escogido representar en su guión de cine; pero, no siempre es así, las dos acciones que se mencionan arriba, el viaje y la muerte, se dan en capítulos diferentes: primero se manifiesta en el plano de la ficción y luego en el plano de la realidad.

El viaje ficticio se desarrolla en el capítulo 16 y el real en el 24 de la primera parte. La muerte ficticia en el capítulo 8 y la real en el capítulo 10, los dos de la segunda parte.

No podemos asegurar que en los motivos del viaje y la muerte la ficción haya tomado los rasgos de la realidad, puesto que la primera se anticipó a la segunda.

El efecto que tiene el que aparezcan primero el viaje y la muerte ficticios y luego los reales, es el de mostrarnos que en estos momentos la ficción tiene el mismo peso que la realidad, y que aquella es capaz de modificar a esta última al grado de desplazarla totalmente hacia el final de la novela.

Volviendo al tema de la muerte, ocurre que en la ficción Elena Sala, desesperada por no haber encontrado a Owen, decide suicidarse. Después de entregarse al doctor Díaz Grey y de esperar a que éste se hubiera dormido, se

[40]Figueras, Carlos. *Desdoblamiento e identidad: La cuestión del sujeto y el desvanecimiento de absolutos en la narrativa hispanoamericana contemporánea, Onetti, Cortazar, Sarduy.* (tesis), University of Texas at Austin, 1990, p. 21

inyecta una sobredosis de morfina:

> [...] Díaz Grey se despertará en la habitación del hotel de la Sierra, descubrirá que la mujer a su lado está muerta, se lastimará un talón aplastando las ampollas vacías, la jeringa en el suelo; comprenderá con humillación y un admirado sentido de justicia por qué Elena Sala dijo que sí la noche anterior (p. 216).

La morfina, que fue la que ayudó a través de una imagen en la mente de Brausen, a dar vida al argumento de cine, a la entrada de Elena Sala al consultorio, es ahora la causa de la muerte de la protagonista de ese argumento.

Después de dos muertes, se producen dos huidas en ambos planos.

Cuando Ernesto comete el crimen, Brausen-Arce decide protegerlo y juntos emprenden una huida fuera de Buenos Aires, lugar "real" como ellos. Pero lo sorprendente es que Brausen-Arce delibera huir a Santa María, lugar ficticio creado por él mismo. Se compra un mapa del "Automóvil club" y va observando los caminos, los pueblos aledaños, las vías férreas. Establece el tiempo y rodeo necesarios para que no los pudieran encontrar:

> Tracé una cruz sobre el círculo que señalaba Santa María, en el mapa; estuve cavilando acerca de la forma más conveniente de llegar a la ciudad, examiné las variantes posibles, las ventajas de avanzar desde el este y las de hacer un rodeo y entrar en Santa María por el norte [...] (p. 276)

Por su lado, Lagos, Owen, Díaz Grey y la violinista que conocieron este último y Elena Sala en su viaje a la Sierra, huyen de la ley después de haber hecho una compra masiva de morfina.

Ellos huyen de Santa María (insisto, lugar irreal) a un lugar real, Buenos Aires. En este momento se cambian los espacios; los personajes reales pasan a un lugar ficticio y los personajes ficticios pasan a un lugar real.

En lo que sí coinciden es en que todos ellos huyen en época de carnaval. Díaz Grey y sus acompañantes se disfrazan para no ser reconocidos.

El final del capítulo 16 de la segunda parte está marcado por la captura en Santa María de Ernesto y Brausen. Los personajes "ficticios", excepto Díaz Grey y la violinista, son capturados en el último capítulo. Hacia el final de la novela volvemos a tener una pareja de personajes (Díaz Grey- la violinista), igual que en un principio con la pareja Brausen-Gertrudis; quedando así abierta la novela.

El aspecto cíclico de la novela hace recordar la influencia que existe en *La vida breve* de "Las ruinas circulares" de Borges.

Se pudo comprobar, a través de las citas, que en la generación de la ficción dentro de *La vida breve* se aplica el concepto de *mimesis*. Brausen toma elementos de su realidad para plasmarla en su guión cinematográfico. Asistimos, pues, a la creación artística de un liberto desde su nacimiento en la mente de Brausen, su articulación, sus múltiples principios, los problemas de la escritura y la reproducción de los personajes, tiempos y espacios reales que corren

paralelos a él. Por esto no estoy de acuerdo con lo afirmado por Josefina Ludmer, respecto a que la ficción emerge ya constituida en esta novela. Realmente ésta se va construyendo en un proceso que abarca hasta el final del relato.

Es importante recalcar lo que se dijo más arriba respecto a la definición de la *mimesis*. Sabemos que es una imitación o representación de la realidad, sin embargo, no debe ser forzosamente una reproducción fiel. Debe tener rasgos que las diferencien y caractericen. Lausberg manifiesta que la obra se arte permite "dominar e interpretar la realidad"[41]

En *La vida breve,* aparecen elementos reales que se trasladan a la ficción modificando así su trayectoria desde el momento en que Brausen comienza a pensarla; pero a lo largo de la novela se puede advertir que no sólo modifica la realidad a la ficción, sino que también la ficción modifica a la realidad.

Respecto a esa característica que tiene la literatura (ficción), de modificar la realidad Onetti expresa:

> Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita [...]
> Decía Wilde -y esta 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 contarnos cómo es el alma de su 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[42]

[41] Citado por Helena Beristain, *Diccionario...*, p. 335
[42] Onetti, Juan Carlos. "Literatura nuestra", en *Réquiem por Faulkner*, Calicanto, Buenos Aires,1976, p. 28. (yo subrayo)

Onetti escribió esta nota en el semanario *Marcha,* bajo el pseudónimo de "Periquito el Aguador", en 1939; justamente en el año en que se publicó *El pozo*. Se puede notar en esta cita que Onetti tiene ya un "programa de escritura", el cual comienza a verse utilizado en *El pozo;* en él se postula la modificación e incluso la existencia primera y causal de la ficción con respecto a la realidad.

B. REFUGIO EN EL PASADO.

Aislamiento, mal empleo; monotonía en las cosas que hace, impotencia para cambiarlas; falta de espontaneidad en su matrimonio. En pocas palabras: hastío total y mediocridad; así podría resumirse la vida de Brausen.

Desesperado de la rutinaria vida que lleva, llena de frustraciones, Brausen mismo se define de la siguiente manera:

> Comprendí que estaba sabiendo durante semanas que yo Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia de un ser arrastrado, sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina (p. 136).

Evidentemente, su vida exigía un cambio, una renovación total que le diera sentido a su existencia; debía reintegrarse al mundo del que, por decisión propia, se había retirado. Sin embargo Brausen no intenta hacer ese cambio, no quiere enfrentarse a su realidad; opta por buscar un refugio en el pasado y evoca constantemente el recuerdo de su juventud.

Con el fin de recuperar la felicidad perdida, hace un viaje a Montevideo en busca de Raquel, hermana de Gertrudis, cinco años menor que ésta (los mismos años del matrimonio de Brausen y Gertrudis). Lo que él busca es rescatar en la hermana a la Gertrudis joven que conoció en Montevideo, pero fracasa en el intento; no logra ver a Raquel y descubre, con desilusión, que todos sus amigos y

familiares han envejecido al igual que él, Gertrudis y el matrimonio de ambos; que todos ellos se "pudrieron un poco más, cinco años más".

Regresa a Buenos Aires más derrotado que nunca; sin embargo, conserva la esperanza de ver a su cuñada y llevar a cabo sus planes.

Cuando Raquel lo visita en su departamento, constata que tampoco ella es la misma que él imaginaba, la que le había hecho recordar la felicidad de su juventud en Montevideo. Había algo que la alejaba de lo que Brausen recordaba de ella:

> Le estreché la mano en silencio, sonriéndole, buscando en la cara y en el cuerpo qué había traído Raquel de extranjero y repugnante, qué cosa grotesca y *desvinculada de mí, de lo que me era dado recordar*, estaba segregando [...] Tal vez este nuevo hombre que era yo la desconociera, tal vez aquella cara huesuda y pálida no fuera la misma que yo había visto y evocado (pp. 220- 221) [El subrayado es mío].

Brausen rechaza a Raquel al descubrir que está embarazada porque eso la convierte en una "indistinta mujer preñada, condenada a disolverse en un destino ajeno" (p. 222). Hugo Verani opina que el embarazo de Raquel es el "irrefutable signo del paso del tiempo, de la disolución de la identidad personal."[43]

Para Omar Prego, el embarazo de Raquel le supone a Brausen una mutilación:

> Se trata de la mutilación y muerte de la muchacha que fue Raquel, que Brausen creyó probablemente amar en un tiempo, en el tiempo

[43]Verani Hugo. "Teoría y creación de la novela: *La vida breve*", en *Juan Carlos Onetti*, Taurus Madrid, 1987, p. 110

aludido por Stein de la cuñada-niña, y con la cual tuvo relaciones en Montevideo".[44]

Como se mencionó arriba, Brausen esperaba ver en Raquel una mujer con la juventud de la Gertrudis de la que se había enamorado cinco años antes, pero su embarazo le había quitado todos esos atributos y la había convertido en una mujer ajena.

El deseo de revivir un pasado feliz como forma de evasión del presente no es característica única de Brausen; Gertrudis también evoca tiempos pretéritos tratando de escapar del angustioso y cruel presente, pues todo contacto con él significa recordar la mutilación que se le hizo en la operación. Intenta recuperar su felicidad recordándose en Montevideo, joven y con dos pechos:

> Empecé a verla retroceder, tratar de refugiarse en el pasado con movimientos prudentes, caminar de espaldas con pasos cautelosos, tantear con el pie cada fecha que iba pisando. (p. 64)

Gertrudis, en su primer intento de refugio en el pasado, busca los momentos felices al lado de su marido, pero esto no funciona. El recuerdo al lado de Brausen la sigue atando al presente; así que se translada en la memoria antes de su unión con él, antes de conocerlo:

> Gertrudis empezó a buscar la felicidad aparte y antes de mí. Revivía los días juveniles anteriores a nuestro casamiento, recordaba y copiaba a la

[44] Prego, Omar y María Angélica Petit. *Onetti o la salvación por la escritura*,Sociedad General Española de Librerías, Madrid, 1981, p. 58

> muchacha de cabeza y mandíbula orgullosas, la de la despreocupación y los largos pasos (p. 66).

Algo similar hace Miriam, la vieja amante de Stein; su decrépito presente le hace voltear el rostro hacia su esplendorosa juventud en las calles que anduvo, lo hace guiando una aguja de tejer sobre un mapa de la ciudad; también se remonta a esa época cantando viejas canciones:

> Mami revivió a la muchacha que había emigrado de un París victorioso, treinta años atrás, [...] Durante los cinco largos minutos de la canción, durante las pausas que concedía fielmente a la imaginaria orquesta, ella, despojada de grasas, años y estragos cantaba con la agresiva seguridad que presta la piel joven (p. 154).

Esta peculiaridad que tienen estos personajes "reales" de intentar reproducir el pasado va a tener su reflejo en la ficción. Así, por ejemplo, Elena Sala recurre a los recuerdos de su pasado con Owen para encontrarle sentido a su vida. Por este motivo emprende, junto con Díaz Grey, un viaje en su búsqueda:

> La mujer que ascendía, dos escalones delante [...] ágil y regular *hacia su necesidad deseosa de forzar la reproducción de un pasado*, convertida ella misma en nada más que la sensación anticipada de la entrevista en una calurosa pieza de hotel viviendo ya la hostilidad ficticia de los primeros minutos, las frases de explicación y reproche, el epílogo inmejorable. (p. 114) [El subrayado es mío].

El refugio en un pasado feliz como medio de evasión de la "realidad" que acongoja a Brausen, Gertrudis, Mami y Elena Sala, es por demás infructuoso; no

así para Queca, que vive una situación parecida a los personajes antes mencionados.

Ella, casi cada noche, es atormentada por imágenes que se le aparecen simultáneas unas con otras:

> Siempre tengo miedo, porque no puedo hacer nada. En cuanto estoy sola aparecen [...] Ellos. Sólo yo los puedo ver y los oigo. (p. 99)

Para combatir las visiones enloquecedoras que le producen los ficticios "Ellos" y poderse dormir, Queca recurre al recuerdo del pasado, a una escena de su niñez en la que veía llover en un monte y un espejito roto y un cortaplumas abajo de las hojas podridas en el suelo:

> Pero si pienso bien en eso, en el monte y todo, me puedo dormir sin tener que aguantarlos. Pero no tengo que pensar como si me acordara [...] Tengo que pensar como si estuviera sucediendo en ese mismo momento; que lloviera en un monte de alguna parte y yo lo adivinara. (pp. 99-100)

Queca es la única que saca provecho del refugiarse en el recuerdo del pasado como forma de evasión de la realidad.

C. DESDOBLAMIENTO DE BRAUSEN

En la soledad de su departamento; consciente de la incapacidad de transformar su vida y del fallido intento de recuperar su felicidad en los recuerdos de su juventud en Montevideo; Brausen decide que la única solución posible para salvarse de este modo de vida es la de evadirse de la realidad, crear una nueva realidad "en eterno tiempo presente, incapaz de alimentar la memoria" (p. 136). Esto le permitirá refugiarse en ella para así escapar del acabamiento, de la muerte; es decir, *perpetuar* su vida a través de un desdoblamiento de su persona.

Otto Rank asegura que el desdoblamiento personal se debe a:

> La incapacidad de amar o de una exagerada necesidad de ser amado y responde principalmente [...] a un deseo de *perpetuar indefinidamente el propio yo, la propia personalidad, independientemente de cuán aborrecido pueda ser el mundo en el que el yo se inscribe.*[45]

El éxito que pudiera tener la creación artística que emprende Brausen, primero por encargo, después por necesidad propia, mucho se va a deber a la precaria vida que lleva.

[45] Rank Otto, *The Double. A Psichoanalytic Study*, citado por Carlos Figueras, *Op. Cit.*, pp. 30-31. El subrayado es mío)

Sigmund Freud, en su artículo "El poeta y los sueños diurnos", expone que sólo fantasea el individuo insatisfecho con la vida, y que el hombre venturoso nunca lo hace. En *La vida breve,* Brausen tiene deseos insatisfechos en su vida "real" que tratará de saciar en la creación del guión de cine. Estos deseos son "las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad".[46]

Al decir que mucho tiene que ver la vida de Brausen para la creación del guión, me refiero a las frustraciones y mediocridades que pueden ser superadas en y por la ficción.

El fracaso en su matrimonio y su consecuente soledad lo orillan a buscar un refugio en una relación amorosa con su vecina Queca. En un principio tuvo que recurrir al recuerdo de su pasado y no le funcionó; ahora es necesario utilizar a la Queca para que con ésta se olvide de todo ese pasado y pueda crearse una nueva personalidad, e iniciar una nueva vida breve:

> Miraba a los hombres [...] y suponía sucesivamente que habían estado con la Queca; trataba de adivinar qué porción de sufrimiento traían consigo o lamentaban haber dejado en la mujer. En cuanto a mí, *sólo podían convenirme el júbilo y la inocencia, la voluntad de no pensar; sacudirme de los hombros el pasado, la memoria de todo lo que me sirviera para identificarme*. (p. 82) [La cursiva es mía]

[46] En *Obras completas*, vol. II, Editorial Biblioteca Pública, Madrid, 1973, p. 1346

Al entrar en el departamento de la Queca, Brausen va a asumir esa nueva personalidad; pero ésta se va a ir forjando gradualmente. Lo primero que debía hacer era olvidarse del pasado; después, cambiarse de nombre. Brausen se presenta ante la Queca como Juan María Arce y cambia también su forma de caminar por otra más arrogante:

> 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 con que avanzaba hasta el centro justo de la habitación (p.136).

El desdoblamiento en Arce se convierte para Brausen en una esperanza de salvación de esa precaria vida que lleva; le permite escapar de sus problemas con Gertrudis y de sus compromisos con su empleo; es decir, poder ser irresponsable.

Brausen-Arce sostiene los "impulsos fundamentales antes reprimidos"[47]. Es totalmente opuesto a Brausen. Carece de esa incapacidad que tiene este último de poder entablar amistad con la demás gente. El no es un "símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas"(p. 55), él sí abusa del alcohol, y del tabaco. Se convierte en amante de una prostituta y compra un revólver para matarla y así acreditar su ingreso al mundo vicioso y violento de la Queca. Omar Prego escribe que Brausen encara el asesinato de la Queca como un "acto capaz

[47] Ludmer, Josefina.*Op. cit.*, p. 107

de liberarlo de su condición ambigua, de convertirlo acaso definitivamente en otro".[48]

De la misma manera Hugo Verani opina que este asesinato "afirmará definitivamente su identidad, demostrará que ha asumido su nueva personalidad, que ha adquirido una voluntad de actuar propia de su nuevo rol."[49]

Mucho tiempo estuvo pensando la manera en que llevaría a efecto su plan, y cuando decide que es el momento de hacerlo se encuentra con que Ernesto ya se le adelantó y cometió el crimen.

Como Brausen-Arce está condenado al fracaso, otra vez falló en sus intentos por cambiar; lo lógico era que matara a Ernesto para así asumir su nueva personalidad. Pero, asegura Verani, si mata a Ernesto, Brausen-Arce:

> pone fin a su proyección imaginativa, pierde toda oportunidad de crearse otro compromiso intemporal dentro de las reglas de juego de ese mundo. El asesinato le depara la oportunidad de crearse otro compromiso, de iniciar una nueva variación, un nuevo cambio de piel. [50]

Brausen-Arce decide protegerlo quizá porque siente que Ernesto cometió el crimen por él. Huyen juntos a Santa María donde son detenidos, disgregándose Arce nuevamente en Brausen.

[48] Prego, Omar. *Op. cit.*, p. 53
[49] Verani, Hugo. *Art. cit.*, p. 121
[50] *Loc. Cit.*

Ernesto se le presenta a Brausen como una nueva posibilidad de vivir en el bajo mundo al que quiere ingresar.

Estelle Irizarri expresa que el nombre doble de **Brausen-Arce** se puede considerar "como un anagrama fonético defectuoso de **Buenos Aires** ya que sólo una letra en cada nombre queda mal o falta para completarlo"[51]. Por su lado, Harss sugiere que se puede tomar el nombre de **Díaz Grey** como **Dorian Grey.**[52]

Guido Castillo no está de acuerdo en relacionar a Díaz Grey con Dorian Grey por la igualdad de sus iniciales; más bien supone que Onetti "ha denominado Díaz Grey a su personaje aludiendo consciente o inconscientemente a los *días grises* que caracterizan el filosófico tedio de su existencia mariana".[53]

Es muy cierto esto, sin embargo, *La vida breve* y la novela de Oscar Wilde tienen una relación. Dorian Grey envejece en su retrato, conservando su juventud en la realidad. En *La vida breve* sucede lo contrario; Gertrudis envejece en la realidad y perpetúa su juventud en el retrato que se hizo en Montevideo cuando se casó con Brausen.

El retrato de Gertrudis tiene mucha importancia en *La vida breve* porque de él salió la imagen de Elena Sala, la mujer que llegó a la vida del médico Díaz Grey.

[51] Irrizarri, Estelle. "Procedimientos estilísticos de Juan Carlos Onetti", p. 677. (las negritas son mías)
[52] Harss, Luis. *Los nuestros*, p. 230
[53] Guido Castillo. "Mundo y transmundo de Onetti", en *cuadernos hispanoamericanos,* p. 88

La muerte de la Queca permite el nacimiento del "definitivo otro de Brausen en el relato 1 (Arce)"[54]

Paralelamente a su desdoblamiento en Juan María Arce, Brausen encuentra otra forma de sobrevivir a su existencia mediocre, una forma de eludir la muerte. *La escritura:*

> Pero yo tenía entera para salvarme, esta noche de sábado, estaría salvado si empezaba a escribir el argumento para Stein, si terminaba dos páginas, o una, siquiera, si lograba que la mujer entrara en el consultorio de Díaz Grey y se escondiera detrás del biombo; si escribía una sola frase, tal vez. [...] Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podía salvarme escribiendo (p. 34).

En esta cita se habla de una salvación; Brausen necesita de esa escritura para "salvarse" de perder el empleo, pero la carga simbólica que encierra es más bien la de una salvación de la muerte, de quedar olvidado; como bien lo dice John Deredita: "La imaginación es una forma de oponerse a la desintegración".[55] La escritura, al igual que la fotografía es una manera excelente de detener el tiempo.

Como ya se ha mencionado, Brausen deseaba vivir en un mundo en el que perdurara el tiempo presente, un lugar donde no importara el pasado ni el futuro. Y Santa María y sus habitantes debían tener esas características.

[54]Ludmer,Josefina. *Op. cit.*, p. 52
[55] Deredita, John. "El lenguaje de la desintegración: Notas sobre *El astillero* de Onetti". *Revista Iberoamericana*, num. 76-77 (julio- dic., 1971), p. 553

Se hacía necesario ingresar al departamento de la Queca y desdoblarse en Arce para, a partir de aquí, desdoblarse en la personalidad de Díaz Grey a través de la escritura.

Maryse Renaud indica que es necesario que Brausen acepte cambiar de identidad, y se libere de costumbres y prejuicios que le implica la utilización de un nombre:

> El Brausen narrador no podría acceder verdaderamente a la ficción y a la creación –como lo subraya la novela en diversas ocasiones- más que al precio de cierta forma de pasividad, de un renunciamiento sereno al monolitismo de una identidad petrificada y un abandonarse al ardor de la escritura.[56]

Otro procedimiento de diferenciación entre realidad y ficción es el que Díaz Grey tuviera un pasado "tal vez decisivo y explicatorio, que a mí no me interesaba" (pp. 18-19). Era necesario que Díaz Grey no repitiera la misma historia que Brausen. Él no debía buscar la felicidad en los recuerdos de su juventud y fracasar como él.

El mundo que se está gestando en la mente de Brausen va a ir adquiriendo características reflejadas de la realidad. Díaz Grey tendrá, al igual que Brausen, una vida pasiva rayando en la monotonía, una incapacidad de expresar lo que siente hacia otras personas. Así mismo, Díaz Grey va a tener una relación de

[56] Renaud, Maryse. *Hacia una búsqueda de la identidad*, t. II, Editorial Proyección, Uruguay, 1994, p. 243

dependencia con Elena. "La misma dependencia de Brausen frente a Gertrudis, se repite en su vida imaginaria", anota Verani.[57]

La mudanza que hace Brausen a la piel del médico de Santa María es gradual:

> Abrí la puerta para dejarla entrar y me volví a tiempo para descubrir su sonrisa [...] 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 (p. 19).

En la cita anterior se puede notar el momento de la transición de su personalidad. Este primer intento de Brausen de desdoblar su personalidad en Díaz Grey será el comienzo de ruptura de su conciencia de narrador.

A partir de este momento, Brausen va a crear su mundo y le va a aplicar su proyecto de vida. Así "en tanto narrador, va a ir construyendo la trama de su relato y se va a ir construyendo a sí mismo", anota Ferro.[58]

[57]Verani, Hugo. *Art. cit.* p. 121
[58]Ferro, Roberto. *Juan Carlos Onetti: La vida Breve* , Hachette, Buenos Aaires, 1995. p. 47

D. ENTRADA AL ESPACIO DE LA LITERATURA

Después de que Brausen ya pudo olvidar el pecho cortado de Gertrudis para crear un primer boceto de lo que sería el mundo ficticio y sus personajes centrales, la historia se estancaba nuevamente, condenando a Díaz Grey a permanecer inmóvil frente a la ventana del consultorio:

> Ahí está el médico con la frente apoyada en una ventana; flaco, el pelo escaso, las curvas de la boca trabajadas por el tiempo y el hastío; mira un mediodía que nunca podrá tener fecha, sin sospechar que en un momento cualquiera yo pondré contra la borda de la balsa a una mujer que lleva ya, inquieta entre su piel y la tela del vestido, una cadenita que sostiene un medallón de oro.(p. 23)

Brausen sabe que la historia de Díaz Grey depende de él. Sin embargo, no puede seguir escribiéndola debido a la frustración sentida por no encontrar aún el espacio intemporal que anhelaba, porque, una vez más, se ha equivocado en la forma:

> 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. 81) [La cursiva es mía].

La construcción de este espacio requiere que Brausen encuentre un "espacio real" que se caracterice por tener las puertas cerradas hacia la "realidad", que carezca de esos "elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido" que impiden que Brausen esté sereno, alejado de su entorno y se siente a escribir su guión de cine.

En el departamento de la Queca, Brausen puede comprobar la permanencia de las cosas porque este lugar se mantiene al margen del correr del tiempo. Al entrar en él, Brausen descubre que en el desorden del cuarto emanaba algo que le daba una sensación de calma. Encuentra que en ese "mundo loco" que tanto había imaginado a través de la voz de la Queca, ayuda a su propósito de vivir una vida "fuera de tiempo y rescatable". (p. 83)

Guido Castillo observa que al entrar por primera vez en el departamento de la Queca, estando ésta ausente, Brausen ingresa en: "la fugaz eternidad de la vida breve [...] El capítulo se titula "Naturaleza muerta" y en verdad, Brausen se mueve en el cuarto de la Queca como si se adentrara por el espacio irreal de un cuadro."[59]

Este capítulo de la novela es de suma importancia porque aquí es donde Brausen descubre la posibilidad de evadirse de todo compromiso con Gertrudis, con su trabajo. Aquí Brausen-Arce vive ajeno a toda responsabilidad con el mundo "real" de Brausen.

[59] Guido Castillo, "Muerte y salvación en Santa María" , *El país* , Montevideo, 28 de enero de 1962, p. 6

Brausen se mantenía distanciado del departamento, limitado solo a lo que su imaginación le proporcionaba; pero ahora Brausen se hace partícipe de ese mundo de la imaginación, convirtiéndolo en realidad.

El título de este apartado surgió de un párrafo de Josefina Ludmer, donde esegura que cuando Brausen entra al departamento vecino, es decir de la Queca:

> este pasaje puede leerse simultáneamente como una entrada al espacio de la "literatura" y de la "ficción", es en el departamento contiguo donde reina el clima de "La vida breve", sin pasado, memoria, ni porvenir".[60]

Sin duda, el departamento de Queca corresponde a lo que Brausen venía buscando desde que su mundo se derrumbara a partir de la mutilación de Gertrudis; una vida intemporal, "sin memoria ni previsión", libre de compromisos con la realidad.

Rosalina Perales opina que:

> El principio de la obra es importante porque a través de las voces que escucha Brausen al otro lado de la pared, descubre la posibilidad de crear infinitas "vidas breves", innumerables mundos y seres a través de la imaginación.[61]

[60]Ludmer,*Op. cit.*, p. 51
[61]Perales Rosalina. *De Roberto Arlt a Juan Carlos Onetti: Trayectoria temática e ideológica*, Tesis (ph.D), New York University, 1981, p. 66

A partir de este momento Brausen podrá entregarse de lleno a la creación del mundo de Díaz Grey. Cuando la Queca se le entrega por primera vez, Brausen-Arce consigue por fin echar a andar la historia de Díaz Grey:

> La apreté seguro de que nada estaba sucediendo, de que todo era nada más que una de esas historias que yo me contaba cada noche para ayudarme y dormir; seguro de que no era yo, sino Díaz Grey, el que apretaba el cuerpo de una mujer, los brazos, la espalda y los pechos de Elena Sala, en el consultorio y en un mediodía, por fin. (p. 87)

En esta cita se puede apreciar que es aquí, en el departamento de la Queca, donde Brausen, desdoblado en Arce, hará un desdoblamiento más de su persona en el "doctor de provincias".

Queca una vez más encarna "todas las posibilidades de escape y evasión para Brausen"[62]. Desde este punto, se da fin al esbozo de la ficción, que pretendía restaurar a la Gertrudis mutilada en una mujer joven y con dos pechos, Elena Sala. Y se empieza una nueva y definitiva manera de producir el argumento.

Josefina Ludmer explica que Brausen no sólo entra al departamento de al lado para producir el tercer personaje (el marido de Elena) y darle seguimiento al relato, sino también para, de alguna manera, recuperar su "mitad perdida-

[62]Zapata, Celia de.. "El impasse amoroso en la obra de Juan Carlos Onetti", en *Cuadernos hispanoamericanos, 292-294 (Octubre- Diciembre 1994),* p. 178

amputada: para ocupar el otro de los dos departamentos idénticos, como los pechos contiguos e idénticos de Gertrudis"[63]

Recuperada su "mitad perdida -amputada", Brausen se deja llevar por el aire del departamento, integrándose en él como una pieza más de ese rompecabezas de desorden que rige el "mundo loco" de la Queca:

> Sentí que el *aire irresponsable* de la habitación avanzaba para rodearme; y, meciéndome en la liviana atmósfera, una sensación grotesca, casi cómica, apta para consolarme del fracaso ante la mujer. Cumplo mi tímida iniciación, ayudo a construir la *fisonomía del desorden,* borro mis huellas a cada paso, descubro que cada minuto salta, brilla y desaparece 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. 85)

Se puede notar que el departamento de la Queca rompe con lo que Brausen considera orden, responsabilidades. Transgrede todo lo que él juzgaba correcto, sin embargo, este espacio encierra entre sus paredes una posibilidad de sobrevivencia del mundo hostil del que Brausen se encuentra atormentado. El aire estancado en el tiempo le influye de tal manera que, inmediatamente después de su primera visita al departamento, estando ausente la propietaria; reorganiza en su mente el nuevo rumbo que llevaría su guión cinematográfico. Y en su segunda visita comienzan a desarrollarse esas ideas de la historia.

Josefina Ludmer valora que:

[63] Ludmer. *Op. cit.*, p. 20

Brausen se inspiró en el retrato de Gertrudis joven para abrir la ficción de Santa María, y en la "Naturaleza muerta" para pasar a una nueva organización de su relato.[64]

[64] *Ibid.*, p. 137, n. 4.

II PROCESO DE INDEPENDENCIA DE LA FICCIÓN

Como se mencionó en el capítulo I de este trabajo, la estructura de *La vida breve* es cotejable con la *mise en abyme*. Brausen, desde la diégesis de la novela narra una metadiégesis (la historia de Díaz Grey), que aquí llamamos "ficción".

En *El relato especular*, Lucien Dallenbach[65] hace mención de los relatos en segundo grado o metadiégesis que pueden liberarse del relato primero. A éste tipo de metadiégesis les llama "metarrelato". Helena Beristain los distingue como aquellos relatos donde:

> El narrador en primer grado cede, junto con la palabra, la responsabilidad de la nueva narración que puede bastarse a sí misma.[66]

Si bien, la "ficción" de *La vida breve* comienza siendo una *mimesis* de un acontecimiento de la "realidad" de Brausen, -la visita de Gertrudis al médico- va adquiriendo, en su curso, rasgos que apuntan hacia una pronta independencia.

Esta independencia se lleva a cabo mediante un proceso que se inicia cuando la creación de la ficción cae en un momento de crisis de la cual Brausen hace, en ocasiones, el intento de restatarla. Pero la metadiégesis cada vez más se emancipará de la tutela de su pluma y de su mente.

[65] Dallenbach, Lucien. *Op. Cit.* P. 66
[66] Beristain, Helena. *Art. Cit.*, p. 244

A. CRISIS DE LA CREACIÓN

El guión de cine que se le ordenó a Brausen escribir, como un *ultimatum* para no ser despedido del empleo, tuvo muchos obstáculos en su escritura desde el momento mismo en que Brausen emprendió su creación. En primer lugar, necesitó olvidar el pecho cortado de Gertrudis para poder tener una primera imagen de lo que sería el mundo que iba a crear -Santa María- , y sus primeros personajes -Díaz Grey, Elena Sala y su marido-. Pero la historia se había detenido repitiéndose incontables veces la misma escena en la que Elena Sala llegaba al consultorio de Díaz Grey a pedirle una receta de morfina.

Era preciso ahora la aparición de un tercer personaje –el marido de Elena Sala- para que la historia prosiguiera "No podía suceder nada más hasta que apareciera el marido, y Díaz Grey no se animaba a evocarlo con preguntas" (p.69). La aparición de ese personaje no se da sino después de la entrada de Brausen al departamento de la Queca. Recuérdese que el primero requería de un espacio "real" en el que lograra sentirse abstraído de todo compromiso con la "realidad " que le rodeaba para poderse así entregar de lleno a la escritura del argumento. Sin embargo, ya conseguido ese espacio, Brausen pierde el interés en continuar la historia y decide renunciar a ella definitivamente:

> Yo había aceptado la muerte del argumento de cine, me burlaba de la posibilidad de conseguir dinero escribiéndolo, estaba seguro de que las vicisitudes que había proyectado con precisión y frialdad para Elena Sala, Díaz Grey y el marido no se cumplirían nunca. Nunca llegaríamos ya los cuatro a aquel final del proyecto de argumento (...). (p. 124)

Brausen observa que el departamento de la Queca contribuye a sus propósitos de vida, y ve también la posibilidad de desdoblar su personalidad; dando lugar al nacimiento de Brausen-Arce, el verdadero creador de la ficción, y de Díaz Grey, que se convierte también en un alargamiento de su personalidad, pero esta vez, en el plano de la ficción. De esta manera Brausen hace un intento más por continuar la historia, porque en este momento lo que comenzó siendo una obligación, se ha convertido ya en una necesidad:

> (..) a pesar del fracaso, no me era posible desinteresarme de Elena Sala y el médico; mil veces hubiera pagado cualquier precio para poder abandonarme, sin interrupciones, al hechizo, a la absorta atención con que seguía sus movimientos absurdos, sus mentiras, las situaciones que repetían y modificaban sin causa (...). (*Id*)

La vida de Díaz Grey depende de la existencia de Brausen-Arce, y esta existencia depende del trabajo de Brausen en la agencia de publicidad, que a su vez, depende de la creación del guión, cerrando un círculo vicioso de dependencias. En una tertulia en casa de Mami, Brausen puede darse cuenta de la importancia de su trabajo para seguir proyectándose en Arce y Díaz Grey:

> (...) Trataba de valorar la posible amenaza que la noticia de mi despido contenía para aquellas necesidades secretas: seguir siendo Arce en el departamento de la Queca y seguir siendo Díaz Grey en la ciudad al borde del río. (p. 136)

Como era de esperarse, Brausen es despedido por no entregar boceto alguno del argumento. Lo que lo obliga ahora a administrar bien el capital que le dieron de su liquidación para poder "nutrir a Arce con mi voluntad y con el dinero repartido en muchos billetes (...) Sabía que la fuente indispensable de la vida de Arce era el dinero escondido en el banco. (p. 186)

Así pudo seguir frecuentando el "aire irresponsable" del departamento de la Queca, dejándose acariciar por esa sensación de calma que emanaba de él y ayudaba a imaginar la historia de Díaz Grey. Hasta que un día el departamento dejó de encerrar al "clima de la vida breve" y Brausen dejó de sentirse bien en él, trayendo como resultado de ésta la entrada en crisis de la ficción:

> Entonces algo amenazó destruirlo todo. Llamaba a su puerta y la tenía, respiraba el aire de la habitación, me era posible ver o tocar los objetos, uno a uno, sentirlos vivos, fuertes, aptos para construir el clima irresponsable en que yo podía ser transformado en Arce. Pero, de alguna manera, *el viejo orden había sido alterado; algo faltaba o se interponía, estaba muerto* (...). (p. 187) (yo subrayo)

Resulta paradójico que el desorden del departamento sea el que ordene las ideas de Brausen para la creación de su ficción; y ahora que ese desorden,

que Brausen llama "viejo orden", ha sido modificado influya tanto en la mente y el sentir del narrador.

Brausen busca afanosamente el motivo por el cual el departamento se rehusaba a actuar en favor de la transformación de Brausen-Arce y las consecuentes escritura y desdoblamiento en Díaz Grey:

> Yo avanzaba buscando la armonía perdida, evocaba el antiguo ordenamiento, la atmósfera de eterno presente donde era posible abandonarse, olvidar las viejas leyes, no envejecer; avanzaba compensando la falsa inteligencia del gesto de la Queca, con la mentira de mi implacable cordialidad; avanzaba junto a los muros, ofrecía sobornos al desconocido elemento que se negaba a actuar. (p. 188)

La primera sospecha que tiene es que ese elemento que yacía muerto y que le faltaba al departamento para crear el ambiente en "eterno presente", se encontraba dentro del cuerpo de la Queca. Por lo que determina que golpeándola e insultándola podrá hacerlo resucitar:

> La habitación decía que no y yo golpeaba a la Queca, más desinteresado cada vez, más amortiguado el arrepentimiento, con menos odio y desprecio, menos necesidad de que estuviera borracha. (p 194)

Más tarde recuerda que en su primera visita al departamento la Queca estaba ausente, de modo que eso que faltaba en ese espacio no podía estar en

ella sino en los objetos. "El tiempo particular de la vida breve me había llegado desde un desorden de copas, frutas y ropas. (p. 188)

La incapacidad de Brausen por encontrar ese elemento que faltaba en el departamento de la Queca y con este construir nuevamente el "espacio sin tiempo" que necesitaba, condenaba a la ficción a quedar, una vez más, estancada y frustrada para siempre en un cajón de su departamento.

La existencia de Arce también estaba condenada a desaparecer, pues la identidad de Brausen había caído, al igual que su creación, en una crisis. Poco a poco se iba desvaneciendo:

> Era el tiempo de la espera, la infecundidad y el desconcierto; todo estaba confundido, todo tenía el mismo valor, idénticas proporciones, un significado equivalente, porque todo estaba desprovisto de importancia y sucedía fuera del tiempo y de la vida, ya sin un Brausen que aquilatara, todavía sin un Arce que impusiera el orden y el sentido. (p. 194)

Este párrafo, que abre el capítulo V de la segunda parte y se titula "primera parte de la espera", le parece a Hugo Verani que es el "momento clave, puente entre la metamorfosis final de Brausen".[67]

Es importante porque representa el punto medio entre la supresión de la identidad de Brausen y el nacimiento del definitivo Arce. Tirado en la cama de su departamento dejando de ser sólo Brausen, pero sin asumir aún la identidad de

[67] Verani, Hugo. *Op. Cit.*, p. 122

Arce, decide abandonarse a sí mismo y conservar la sensación de dependencia del departamento:

> Yo, el puente entre Brausen y Arce, necesitaba estar solo, comprendía que el aislamiento me era indispensable para volver a nacer, que únicamente a solas, sin voluntad ni impaciencia, podría llegar a ser y a reconocerme. (p. 194)

La crisis de la ficción se ve cada vez más arraigada en la poca fe de Brausen de encontrarse a sí mismo; o dejar de ser sólo Brausen y convertirse definitivamente en Arce. Por otro lado, el departamento aún no cedía a crear esa atmósfera ideal para que esa ficción siguiera su curso.

Brausen supone que la culpa de todo esto la tienen los ficticios "ellos" que alucinaban a la Queca privándola, poco a poco de la razón:

> Tal vez fueran ellos los que me alejaban de Arce, los que me negaban la totalidad del aire irresponsable, de la atmósfera de la vida breve. (p. 195)

Brausen comprende que para que él pueda seguir siendo Arce, necesita desvanecer a Brausen antes de que caiga en un "indefinido envilecimiento". Así, Brausen se disuelve para construir la verdadera identidad de Arce:

> (...) Me disolvía para permitir el nacimiento de Arce, sudando en ambas camas, me despedía del hombre prudente, respetable, empeñado en

> construirse un rostro por medio de las limitaciones que le arrimaban los demás , los que lo habían precedido, los que no estaban, él mismo. (p. 196)

Una vez alejado del Brausen prudente que cargaba en sus espaldas el "mandato absurdo" de hacerse cargo de la felicidad de Gertrudis; el que narra alquila una oficina e inventa una nueva farsa: "Entonces –y ya había algo de Arce en mí- inventé la "Brausen Publicidad" alquilé la mitad de una oficina en la calle victoria" (...). (*Idem*)

Es necesario hacer una pausa en este momento para recalcar un suceso importante. La persona que le alquila la oficina a Brausen es el autor real, es decir Onetti. "Se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático con mujeres fantasiosas o amigos íntimos". (p. 198). En esta cita podemos corroborar nuevamente la influencia que de Borges tiene Onetti.

Borges en 1933 ya había utilizado este recurso de incluir un personaje que llevará su nombre:

> Yo me fui tranquilo a mi rancho que estaba a unos tres cuadras. Ardía en la ventana una lucesita, que se apoyó ensegida. Le juro que me apuré a llegar, cuando me dí cuenta. Entonces, *Borges*, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco, izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre. [68]

[68] Borges, Jorge Luis. "Hombre de la esquina rosada", en *Historia universal de la infamia*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1954, p. 107.

Es muy significativo este momento de *La vida breve* el que aparezca el mismo autor (Onetti) junto a su prsonaje narrador (Brausen), creador a su vez de otro plano de realidad (el mundo de Díaz Grey).

Recordemos que en la *mise en abyme* se ve la generación de una metadiégesis a través de un narrador extradiegético (fuera de la historia) o intradiegético (narrador personaje, como Brausen).

En *La vida breve* la metadiégesis se ha ido independizando de la diégesis a medida que avanza la novela. La aparición de Onetti como personaje no es gratuita. Elena María Martínez expresa que "esta estrategia de ficcionalizarse el autor reitera la supremacía de la ficción sobre la realidad y funciona a favor de la metaficción".[69] Por su parte Hugo Verani afirma que éste es un:

> modo de declarar su libertad (de Brausen) y afirmar la existencia real de su mundo imaginado, de postular el destino independiente de su propio esfuerzo creador.[70]

Sin embargo esta metadiégesis no está independizada por completo. Santa María, Díaz Grey, Elena, Lagos, owen y todo lo que encierra esa ficción están a la espera de que Brausen continue guiando sus destinos. Pero éste último no contaba con la "infertilidad" de los tres días de mal tiempo que llegaron a Buenos Aires.

[69] Martínez, Elena María. *Op. cit.* ,p.69
[70] Verani, Hugo. *Op, cit., 124*

Olvidado por completo de la farsa de la agencia de publicidad que a los ojos de sus amigos él había formado, se refugió nuevamente en su casa, y, abrumado por los "fracasos que significaba el día lluvioso" decide suprimir definitivamente a Díaz Grey y a su ciudad:

> Díaz Grey estaba muerto y yo agonizaba de vejez sobre las sábanas. (...) Arrastraba en mi descomposición a Díaz Grey, Elena Sala, el marido, el desesperado ubicuo, la ciudad que yo había levantado con un inevitables declive hacia la amistad del río. (p. 214)

La crisis de la ficción es, pues, compañera del estado de ánimo y de las situaciones en que se encuentre Brausen. Cuando éste se siente a gusto en el espacio "sin tiempo" del departamento de la Queca la ficción fluye; pero cuando despierta de la realidad, la historia de Díaz Grey se detiene hasta que ocurre algo agradable e importante en la "realidad" de Brausen que la pone a funcionar nuevamente.

Sin embargo, la ficción llega a tomar su propio cauce, dependiendo cada vez menos del puño o de la mente de Brausen hasta que llega a independizarse de este.

B. AUTONOMÍA DE LA FICCIÓN

Un momento clave en el proceso de independencia de la ficción se da cuando Díaz Grey tiene conciencia de su creador:

> (Díaz Grey) 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. (...) Invocaba mi nombre en vano. (p. 146)

En este pasaje se puede notar la influencia de Borges de la que habla Rodríguez Monegal[71] y de la referencia a "Las ruinas circulares" que menciona Josefina Ludmer al señalar que:

> Si Brausen es el "creador" de Díaz Grey, hay *una instancia elidida* en la que "otro creador" inventó a Brausen y le impuso los mismos procedimientos que éste impondrá a su personaje.[72]

La segunda parte de *La vida breve* está dedicada a la separación de las

[71] Rodríguez Monegal, Emir .Op. cit, p. 104
[72] Ludmer,Josefina. *Op. Cit.*, p. 71

dos historias que se ha inventado Brausen para, desdoblándose en ellas, prolongar su vida.

En el primer capítulo ocurre un hecho relevante para la autonomía de la ficción. Díaz Grey y Elena Sala se entrevistan con el dueño del hotel donde se hospedan y Díaz Grey descubre que éste último es Macleod, el jefe de Brausen. Esto es, un personaje "ficticio" reconoce a una persona "real":

> (...) Díaz Grey descubrió que el dueño del hotel era el viejo Macleod. Macleod sin la afeitada reciente, despojado del cuello duro y de las ropas caras, limitado y más fuerte, más verdadero tal vez. (...) reconocía los ojos azules y acuosos. (p. 171)

Díaz Grey compara los movimientos "-más bruscos-" y las palabras "-más directas y arriesgadas-" del dueño del hotel con las de Macleod; como si el doctor de Santa María conociera de muchos años al jefe de Brausen.

Se debe recordar que el "patrón" del hotel es para Díaz Grey tan real como lo es Macleod para Brausen; sin embargo, el hecho de que el personaje ficticio -Díaz Grey- tenga conciencia de su creador -Brausen- y que reconozca a un personaje de la "realidad" hace suponer que la frontera entre lo "real" y lo "ficticio" se encuentra ya demasiado estrecha.

Josefina Ludmer señala que el objetivo de la narración es el de "*hacer que un personaje pueda narrar*; instaurar un 'el' capaz de enunciar, dejar de ser "yo": transformar al sujeto del enunciado en sujeto de la enunciación".[73]

Para que Díaz Grey pudiera convertirse en narrador, es decir, independizarse de la tutela de Brausen, se necesitaba que este último definiera bien su personalidad y se convirtiera definitivamente en Arce, por una parte; y por otra que el departamento de la Queca siguiera permitiéndole sentir ese clima agradable de la vida breve para que la ficción siguiera su curso. Jaime Concha opina que:

> Lo fundamental en esta novela es el proceso singular que se instaura entre la realidad y la fantasía, al alimentar Brausen sus fantasmas con la transformación paulatina de su ser. Las figuras ficticias de su primitivo guión cinematográfico se van delineando, van adquiriendo un perfil autónomo a medida que progresa la desidentificación de Brausen a medida que se convierte más y más en el Arce de la Queca.[74]

En el letargo en que se sumergió Brausen los "tres días de otoño" (título del capítulo 6) la ficción tuvo una reacción muy importante; mientras Brausen se pone a pensar en nada, a perder el tiempo imaginando citas de adolescentes, la creación despierta por sí sola:

> Hasta que en la tarde de un domingo Díaz Grey vino a librarme de la obsesión, *hizo por mí y por él lo que yo no podía hacer, saltó un año de su tiempo*, abandonó Santa María como si se cortara un brazo, como si le

[73] Ludmer, Josefina. *Op. Cit.*, p. 54
[74] Concha, Jaime. *Art. cit.*, p. 50

> fuera posible alejarse de la ciudad provinciana y de su río, colocó a Elena Sala en un pasado que no iba a suceder. (p. 200) (el subrayado es mío)

La autonomía de la ficción está ya más latente pues en este momento Díaz Grey actúa sin necesidad de que Brausen vaya dirigiendo su vida.

Brausen-Díaz Grey es quien nos cuenta la historia del viaje en taxi de él mismo con la mujer desconocida para nosotros. Esta narración se hace en primera persona; en un principio se pudiera advertir que es Díaz Grey únicamente quien nos platica la escena, pero más adelante aparece la conciencia de Brausen aclarándonos algunos pensamientos:

> -Querido- dice.
> -sí- respondo.
> -Degé. -murmura (es un nombre que hizo con mis iniciales).
> (...) La ayudo a bajar (...) vamos andando hacia abajo, (...) la guío entre las mesas del café y vamos a sentarnos junto a la ventana. (...) Ahora la muchacha me toma de la mano, conduce su sonrisa hacia mí, enumera en silencio las alegrías de la vida(...)
> Pienso en el doctor Díaz Grey, inmóvil en esta mesa, contra un lado de noche de otoño Tormentosa, mirando la risa, el interior sonrosado de la boca de muchacha. (...) pienso en el doctor Díaz Grey, quieto en este lado de la mesa (...). (pp. 200-202)

Por supuesto que son las iniciales de Díaz Grey con las que la mujer forma el nombre. Josefina Ludmer afirma que "segregándose su doble es como Díaz Grey podrá narrar; quién le permite ese salto es la joven y el médico busca en ella la salvación".[75]

[75]Ludmer,Josefina. *Op. cit.*, p. 117

Esta escena es parecida a la de la entrada de Elena Sala en el consultorio de Díaz Grey donde Brausen, nos narra el acontecimiento en primera persona y después lo hace en tercera , disolviéndose para que Díaz Grey continuase la cita con la mujer:

> Abrí la puerta para dejarla entrar y me volví a tiempo para descubrir su sonrisa (...) *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*. (p. 119) (yo subrayo)

Es todavía la voz de Brausen la que, después de situar a Díaz Grey en el restaurante acompañado de la muchacha, nos anuncia la definitiva resurrección del médico:

> 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 en la vida*. (p. 202) (el subrayado es mío)

En el inicio del capítulo 7 de la segunda parte, se hace presente nuevamente la voz de Brausen indicándonos de qué manera sigue la historia de Díaz Grey, pero cada vez más desinteresado de cómo continuarla, consciente de que ésta toma diferentes rumbos sin necesidad de estarlos pensando o escribiendo. Brausen cuenta que: "Nunca fue escrita aquella parte de la historia de Díaz Grey en la cual acompañado de la mujer o siguiendo sus pasos, llegó a La Sierra, fue recibido en el palacio del obispo" (p. 203). Sin embargo se da por

hecho esa llegada a La sierra, y es precisamente en este punto donde Brausen va a disfrutar de detener, por última vez, esa historia:

> 'Ella y él tienen tiempo para estarse y bostezar, todo el tiempo de mi vida; un minuto antes de mi muerte puedo volver a pensarlos, los encontraré tan jóvenes como ahora, igualmente aburridos y la misma serena malicia vibrará en la voz, chispeará en los ojos del obispo sin que ellos la hayan notado'. (p 207)

Aunque Brausen nunca escribió esta parte sabía que la historia necesitaba cada vez menos de su voluntad. Esta metadiégesis, que había surgido mimetizando la realidad que encerraba la diégesis se había independizado de ésta, ya no necesitaba más de estar buscando un referente en dicha realidad para reproducirla.

La metadiégesis, aún sin ser pensada o escrita por Brausen podía decidir su trayectoria, y un claro ejemplo de ello es la bifurcación que se tendría que dar en la escena de la plática con el obispo de si éste último les dice la verdad o no sobre el sermón de los desesperados:

> (...) si lo que recitaba el obispo (...) era nada más que una admirable bufonada, Díaz Grey y la mujer debían ir a sentarse en el fondo de la biblioteca. (...) pero si lo que decía Su Ilustrísima (...) constituía (aunque sólo fuera para ellos), la verdad y revelación, era forzoso que el médico y Elena sala sorprendieran la escena por casualidad. En este caso, aparecerían en una habitación del palacio destinada a tocar música en los meses de invierno. (pp. 207-208)

Cuando Ernesto asesina a la Queca, Brausen-Arce decide protegerlo; lo conduce a su departamento y cuando entran él Brausen-Arce siente que despierta. "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". (p. 231) Este es un despertar a la vida, como ya antes lo había hecho Díaz Grey en el restaurante cuando conversaba con la violinista.

Brausen-Arce huye junto con Ernesto a Santa María. Mientras tanto, la metadiégesis, ya emancipada de la diégesis; es decir del metarrelato, sigue su curso. Díaz Grey, la violinista Owen, y Lagos huyen de la policía por hacer una compra masiva de morfina y porque Owen mató a un policía.

La diégesis y la metadiégesis iniciaron su trayectoria en un mismo punto, pero la segunda se va alejando cada vez más de la primera. Aún así estas dos historias corren paralelas a lo largo de *La vida breve*, pero llegan, en el penúltimo capítulo de la novela a entrecruzarse.

Ya la fuga de Brausen- Arce y Ernesto a Santa María suponía que las fronteras entre la realidad y la ficción se habían debilitado, pero cuando estos dos personajes "reales" entran a un restaurante y contemplan a unos personajes que se supone Brausen inventó y éste no los conoce, es indudable que esa frontera se ha roto por completo.

Los fugitivos comen en la planta alta del restaurante del hotel Berna, Brausen-Arce observa un privado en la planta baja donde conversan unas personas. Desde su posición en una parte alta y acercada su silla a la baranda, escucha con claridad la conversación.

Es obvio que al permanecer al margen de esta conversación y de no reconocer a los personajes la omnisciencia de Brausen ya ha desaparecido. Aunque no puede verles la cara a todos los interlocutores Brausen muestra especial interés por un tipo que se encuentra justo debajo de él:

> Más hacia mí, exactamente debajo de mi silla, se movían un par de manos flacas; unos hombros débiles cubiertos por una tela azul oscuro; la cabeza de este hombre era pequeña y el pelo estaba húmedo y en orden. (p. 285)

Más tarde, ya en el hotel donde se hospedaban él y Ernesto, Brausen-Arce recuerda a este personaje. "recordé las manos, la pregunta, el color azul del traje del hombre al que llamaban doctor en el comedor reservado." (p. 189)

Por su puesto que este doctor es Díaz Grey. Los demás personajes son Larsen, María Bonita, Jorge Malabia y Lanza; pero no es sino hasta el final de *Juntacadáveres* cuando nos enteramos de sus nombres y de esta historia que se desarrolla paralela a la fuga de Brausen-Arce y ya sin la autoridad de la pluma y el pensamiento de Brausen:

> Acerqué mi silla a la baranda para observar con comodidad el reservado. Había una mujer vestida con un traje sastre gris, corpulenta pero no gorda, morena, de unos treinta y cinco años,, entraba y sacaba los dedos de un plato de uvas, (...) La otra mano estaba sobre la mesa, sujeta por un

> muchachito rubio. (...) Con su frágil mano abierta encima de los dedos de la mujer, el muchachito chupaba un cigarrillo, alzaba la cabeza en una actitud graciosa y emocionante, el pelo dorado y sin peinar se rizaba en la nuca y en las sienes (...). (p. 284)

Brausen es el creador de Santa María y, por lo tanto, de los personajes que habitan en ella, pero aquí permanece excluido de la acción. Aunque las dos novelas de Onetti coinciden en este momento, la historia pertenece ya a otro tiempo, a otros personajes y a otro narrador:

> Estábamos agolpados en el reservado, comiendo los postres, (...) María Bonita hundía y sacaba la mano izquierda del bolso de las ivas; la otra estaba sobre la mía, para que yo la acariciara. (...) una dama vestida con un traje sastre severo y oscuro.[76]

Hugo Verani aprecia que en esta escena del restaurante es donde:

> El poder que Brausen creía tener sobre su creación desaparece; el universo literario que Brausen ha poblado de seres se libera de su influencia y obtiene autonomía propia; es en este plano, el literario, donde Brausen-Onetti encuentra plenitud espiritual. [77]

Hacia el final del penúltimo capítulo, "Thalassa", tienen lugar las detenciones de Ernesto y Brausen-Arce . Ernesto, después de dejarle escrito un mensaje a Brausen-Arce (como el mensaje dejado en un billete a la Queca) donde le decía que no se preocupara, que lo dejaría fuera de este problema; se entrega

[76] Onetti, Juan Carlos. *Juntacadáveres*, Mondadori, Madrid, 1991, pp. 181-182

a los hombres vestidos de impermeables grises. Acto seguido Brausen-Arce, que observaba la escena desde la ventana del hotel (como había observado la plática en el restaurante y como Díaz Grey observaba a la gente que pasaba desde la ventana de su consultorio) decide entregarse también, Mientras camina hacia el hombre con periódico en la axila, se da cuenta que con esta captura alcanza su verdadero objetivo ante la vida:

> "Esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad". (p. 290)

En lo que atañe a este pasaje, Rosalina Perales manifiesta que:

> La libertad la concibe Brausen como una irresponsabilidad del verdadero ser a través de la adquisición de una nueva entidad independiente de su nivel de realidad, literatura y vida son para él el mismo tipo de evasión indispensable.[78]

Pero todo este sentimiento de triunfo se desvanece cuando se acerca al hombre de gris y éste lo reconoce:

> Usted es el otro –dijo el hombre- Entonces usted es Brausen. (*Idem*)

[77] Verani, Hugo. *Op. cit.*, p. 127
[78] Perales, Rosalina. *Op. cit.*, p. 70

La identidad de Brausen se desvanece por completo al ser reconocido por su propio nombre y no con el de Arce. Brausen no aparecerá más en las novelas de Onetti más que como el fundador de Santa María o como el dios Brausen.

La diégesis de la novela, es decir la historia que nos cuenta Brausen sobre su vida, y la metadiégesis, que termina en el penúltimo capítulo, convirtiéndoseen una diégesis, donde Díaz Grey narra son, para Ludmer: "absolutamente homogéneos, ostentan el mismo tono e idénticos procedimientos".[79]

No cabe duda que la ficción ha alcanzado su independencia, que se ha puesto al parejo, si no es que en un nivel superior a la realidad de donde partió. Emir Rodríguez Monegal estima que:

> El mundo de Díaz Grey, inventado por Brausen ante los ojos del lector, acaba por ser el mundo narrativo "real" y la palabra Fin en la página 390 demuestra que, en efecto, la única "verdad" de esta novela (como de todas, a pesar del realismo) es la verdad de la fábula.[80]

Brausen-Arce pasó de un plano de "realidad" a uno ficticio donde se va a disgregar nuevamente en Brausen y acto seguido, desaparecer. Díaz Grey y la violinista se trasladan de un lugar "ficticio" (Santa María) a Buenos Aires, lugar "real" en la novela.

La composición cíclica de *La vida breve* se constata en el final de la novela cuando volvemos a tener una pareja de personajes , Díaz Grey-La violinista, igual

[79] Ludmer, *Op. Cit.*, p. 72

que en un principio donde teníamos a la pareja Díaz Grey-Elena Sala, que a su vez esta pareja era una reproducción de la pareja inicial Brausen-Gertrudis.

La novela queda abierta; y nos sugiere que la historia puede continuar, incluso repetirse. Lagos refiriéndose a la mujer que iba a quedar hacia el final de la novela sentencia:

> Mire allá, doctor, vea esa figura blanca al lado de Oscar. Ella es Elena. Nada se interrumpe, nada se termina; aunque los miopes se despisten con los cambios de circunstancias y personajes. (p. 305)

Respecto al personaje de la violinista, Rosalina Perales manifiesta que "no es más que una prolongación de Elena Sala con el aditivo de juventud que la hace más atractiva a los ojos de cualquier Brausen, Díaz Grey u otro personaje onettiano. [81]

Hemos visto la manera en que la ficción se independiza de la realidad convirtiéndose, a su vez, en otra realidad. De la misma manera, Díaz Grey va asumiendo la voz narrativa. Ésta la va ir cediendo Brausen poco a poco.

La apertura del capítulo 5 de la primera parte todavía corre a cargo de Brausen, quien nos introduce a la escena del consultorio de Díaz Grey cuando entra Elena Sala en él a solicitar una receta de morfina. "Abrí la puerta para dejarla entrar. (...) Puede sentarse, dije sin mirarla. (...)" (p. 39) Aquí Brausen toma la narración en primera persona, recibe a su personaje de Elena Sala y

[80] Rodríguez Monegal, Emir. *Idem*
[81] Perales, Rosalina. *Op. Cit., p. 67.*

posteriormente cambia la narración en tercera persona dejando que Díaz Grey continúe la entrevista a la mujer. "Después el médico, Díaz Grey, se acercó a la mujer que no había querido sentarse". (*Idem*)

En el capítulo 21 Díaz Grey llega a intuir la existencia de un dios creador que maneja su vida y todo lo que sucede en Santa María. Este es el inicio de la independencia de la voz narrativa, que se va a afirmar en el último capítulo de la novela.

La narración del último capítulo de *La vida breve* corre a cargo de Díaz Grey quien le cuenta en el presente del indicativo y en primera persona a la violinista con la que huye a Buenos Aires. Emir Rodríguez Monegal valora que:

> Díaz Grey habrá de cerrar a su vez la novela, conquistada ya del todo su realidad por haberse asimilado a Brausen. La creatura acaba por suprimir al creador.[82]

La ficción se ha independizado por completo; y Díaz Grey se ha convertido en un personaje "real" capaz de conducir sus actos ya sin la influencia de Brausen.

El hecho de que Brausen haya inventado un personaje y éste se haya insertado en la realidad "real" del creador hace reconocer indicios de influencia borgeana y en especial de "Las ruinas circulares" donde el mago se da a la tarea

[82] Rodríguez Monegal, Emir. *Op. cit.*, p. 114

de soñar una persona y traerla a la realidad:

> El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e *imponerlo a la realidad.*[83]

La voz narrativa del último capítulo, pues, surge de un "abismamiento" de la narración de Brausen, y se ha emancipado de esta última en el capítulo último de la novela.

El hecho de narrar en presente produce; como bien lo menciona Hugo Verani: "una inmediatez espacio-temporal del relato, cuya finalidad es sugerir la sensación de eterno presente, la ilusoria apariencia de intemporalidad".[84]

[83] Borges, Jorge Luis. "Las ruinas circulares", en *Ficciones, Alianza Emecé, 1991, p. 62*
[84] Verani, Hugo. *Op. Cit., p. 128*

CONCLUSIONES

Hemos visto que la "realidad" y la "ficción" que encierra *La vida breve* pasa por diferentes procesos importantes: el proceso generativo y el de independencia de dicha ficción. Esta ficción su genera a partir de la realidad; de ella va a tomar sus elementos. Los va a representar y se va a apropiar de ellos, modificándolos después.

Se ha hablado de las condiciones que impone, en un principio, la ficción a Brausen para seguir con su desarrollo: la entrada al departamento de la Queca y su consecuente desdoblamiento en Arce para, a partir de él, permitir el acceso al mundo de Santa María.

Tomando en cuenta las afirmaciones de Elena María Martínez respecto a la metaficción podemos concluir que la ficción no aparece en la novela ya constituida. A lo largo de *La vida breve* se representa toda la trayectoria de esta ficción, hasta el momento en que Díaz Grey suplanta a Brausen en la narración.

La independencia de la ficción también se lleva a cabo mediante un proceso que se inicia, como ya vimos, en el momento en que el personaje creado tiene conciencia de su creador.

La voz narrativa también es cedida por Brausen a Díaz Grey dejando que éste último se hiciera cargo de la narración de la captura de sus acompañantes y de la huida de él mismo y la violinista hacia un espacio real (Buenos Aires).

Díaz Grey, Santa María y todos los que en ella habitan, saltan de la ficción a la realidad, y lo hacen para siempre.

A partir de esta novela Santa María será un lugar tan real como lo son Montevideo o Buenos Aires. O como ya lo es también Macondo.

Se cumplió con la espectativa de Brausen de perpetuar su identidad. Y aunque ya no volverá a aparecer como personaje, en todas las novelas posteriores a *La vida breve*, se le recordará como el fundador de esta ciudad. Y en ocasiones se le invocará tal como a un dios.

Parte de la riqueza de *La vida breve* se debe al innovador recurso de que hecha mano Onetti de introducir en la historia un personaje creador de otra historia y los mecanismos que utiliza este personaje para su creación. Entre ellos el "representar" parte de su realidad.

En un principio la realidad sirve como punto de partida para la creación de la ficción. Brausen modifica la ficción a través de imágenes proporcionadas por su entorno, pero lo interesante en esta novela es que la ficción tiene la misma capacidad de modificar a la realidad. Varias escenas "ficticias" se anteponen a parecidos acontecimientos de la realidad Brausen.

Se pudo observar, en el presente trabajo, la correspondencia que tiene la novela *La vida breve* con la *mise en abyme* descibierta por André Gide en el procedimiento heráldico y que se halla también en la literatura.

Onetti utiliza en *La vida breve* todos los tipos de *mise en abyme* elementales que menciona Lucien Dallenbach menciona en su estudio.

El abismamiento del enunciado se observa cuando Brausen empieza, desde su posición en la diégesis, a narrar una netadiégesis. Se van alternando en la novela la vida de Brausen y la historia ficticia contada por él.

La estructura abismada del código también se encuentra dentro de *La vida breve*. Cuando se nos revela el origen de la creación de esa metadiégesis, por ejemplo de esto podemos poner la ampolla de morfina que sugiere la imagen de un médico, que posteriormente se convertirá en Díaz Grey.

La *mise en abyme* de la enunciación la encontramos representada en la novela cuando la ficción y la voz narrativa se independizan de la realidad y de Brausen, respectivamente. En el capítulo 17 de la segunda parte "El señor Albano", Díaz Grey está al cargo de la narración de su propia historia. Se ha convertido, pués, en un narrador autodiegético.

BIBLIOGRAFÍA

BELLINI, Giuseppe. "La narrativa del siglo XX. Desde el 'boom' hasta nuestros días", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2ª ed., Madrid, Castalia, 1996, (Literatura y sociedad, 35).

BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992

----------"Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos), en *Acta Poética*, 14-15, UNAM, 1993-1994

BORGES, Jorge Luis. "Hombre de la esquina rosada", en *Historia universal de la infamia*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1954.

---------- "Las ruinas circulares", en *Ficciones*, Alianza Emecé, Buenos Aires, 1991.

CASTILLO, Guido. "Mundo y transmundo de Onetti", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294 (Octubre- diciembre 1974), Madrid.

---------- "Muerte y salvación en Santa María", *El país*, Montevideo, 28 de enero de 1962,

CONCHA, Jaime. "Onetti o una fantasía sedentaria", en *Texto Crítico*, 6: 18-19 Julio-diciembre, Xalapa, 1980

CORRAL; Rose. "Onetti/Arlt o la exploración de algunos vasos comunicantes", en *Reflexiones lingüísticas y literarias II*, El Colegio de México, 1992.

DALLENBACH, Lucien. *El relato especular*, Visor, Madrid, 1991

DEREDITA, John. "El lenguaje de la desintegración: Notas sobre *El astillero* de Onetti". En *Revista Iberoamericana*, num. 76-77 (julio-diciembre, 1971).

DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo Veintiuno Editores, México,1991.

FERRO, Roberto. *Juan Carlos Onetti: la vida breve,* Hachette, Buenos Aires, 1985.

FIGUERAS, Carlos. *Desdoblamiento e identidad: la cuestión del sujeto y el desvanecimiento de absolutos en la narrativa hispanoamericana contemporánea. Onetti, Cortazar, Sarduy.* (Tesis), University of Texas at Austin, 1990.

FREUD, Sigmund. "El poeta y los sueños diurnos", en *Obras completas*, Editorial Biblioteca Pública, Madrid, 1973.

GENETTE, Gérard. *Ficción y Dicción, Traducción de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1991*

HARSS, Luis y Bárbara Dohman. *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

HORL Groeneworld, Sabine. (Hamburgo). "El homenaje de lo imposible acerca de *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti", en *Coloquio Internacional. La obra de Juan Carlos Onetti, ESPIRAL HISPANO-AMERICANA, 1988.*

IRRIZARRY, Estelle. "procedimientos estilísticos de Juan Carlos Onetti", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294 (Octubre- Diciembre 1974), Madrid.

LUDMER, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1977.

MARTÍNEZ, Elena María.*Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, Verbum, Madrid, 1992.

ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos (1933-1993)*, Alfaguara, México, 1995.

----------*El pozo*, en *Obras completas*, Aguilar, México, 1970

----------*Juntacadáveres*, Mondadori, Madrid, 1991.

---------- *La vida breve*, EDHASA, Barcelona, 1985

----------"Por culpa de Fantomas", en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 284, febrero de 1974.

---------- *Réquiem por Faulkner, Calicanto, Buenos Aires, 1976.*

PERALES Rosalina. *De Roberto Arlt a Juan Carlos Onetti: Trayectoria temática e ideológica*, Tesis (Ph.D); New York University, 1981

PREGO, Omar. *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*, Sociedad General Española de Librerías, Madrid, 1981

PLATÓN. *Diálogos*, Porrúa, Mexico, 1978

RENAUD, Maryse. *Hacia una búsqueda de la identidad*, tomos I y II, Editorial Proyección, Uruguay, 1994

RODRÍGUEZ, Monegal, Emir. "Conversación con Juan Carlos Onetti", en *Eco. Revista de la cultura de occidente,* 119, Buchholz, Bogotá.